

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

TIAGO SALOMON BEZERRA MOUALLEM

NARRAÇÃO EM CONFLITO: UMA LEITURA DE *CACAU*, DE JORGE AMADO.

(Versão corrigida)

São Paulo

2022

TIAGO SALOMON BEZERRA MOUALLEM

NARRAÇÃO EM CONFLITO: UMA LEITURA DE *CACAU*, DE JORGE AMADO.

(Versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Cesar Alves

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M924n Mouallem, Tiago Salomon Bezerra
Narração em conflito: uma leitura de Cacaú, de
Jorge Amado / Tiago Salomon Bezerra Mouallem;
orientador Fabio Cesar Alves - São Paulo, 2022.
147 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Literatura Brasileira. 2. Romance. I. Alves,
Fabio Cesar, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

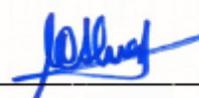
Nome do (a) aluno (a): Tiago Salomon Bezerra Mouallem

Data da defesa: 04/02/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Fabio Cesar Alves

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 02/05/2022.



(Assinatura do (a) orientador (a))

À Gilcia Maria, minha mãe, que me levou para a vida.

AGRADECIMENTOS

Ao longo desses últimos anos, durante os quais desenvolvi a pesquisa, aprendi muito. Me orgulho muito, de forma sincera e sem egocentrismo, de meu crescimento intelectual, emocional e pessoal. Enfrentar o mestrado, pensar e escrever a dissertação, não me foi nada fácil. O processo seletivo, as leituras ininterruptas, as descobertas, os dias de escrita, os dias sem escrita. Uma empreitada que se mostrou impossível em diversos momentos, e que só não o foi, de fato, pelos muitos apoios que recebi. Por isso os agradecimentos se fazem tão importantes.

Agradeço primeiramente ao meu querido orientador, Prof. Dr. Fabio Cesar Alves, sem o qual a pesquisa não aconteceria. Foi sua generosidade e seu rigor que fizeram com que essa dissertação se iniciasse e se completasse. Sou grato pela amizade fraterna e pelo processo de ensino e aprendizagem constante, desde as aulas da graduação. Sua convicção, sua devoção à literatura e sua capacidade provocativa sempre me tocaram e influenciaram meu modo de ver o mundo. Agradeço sua confiança em mim, desde sempre.

Agradeço à Profa. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni e ao Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo, que compuseram as bancas de qualificação e defesa, e ao Prof. Dr. Luís Gonçales Bueno de Camargo, que compôs a banca de defesa. Agradeço pela leitura atenta e generosa e pelo diálogo franco, do qual pude extrair contribuições fundamentais para esse trabalho.

Quero também agradecer à Profa. Dra. Ana Paula Sá e Souza Pacheco, fundamental em minha formação intelectual. Da crítica afiada que me encantou nas aulas de IEL, à orientação fértil durante a pesquisa de Iniciação Científica. Agradeço por todos os ensinamentos que moldaram meu olhar para a literatura.

A pesquisa nos acervos pessoais de Jorge Amado fez com que eu me apaixonasse ainda mais por *Cacau* e por seu autor. Sem dúvida, foi decisiva para o desenvolvimento da pesquisa. A isso devo agradecer à Fundação Casa de Jorge Amado, sobretudo à sua Divisão de Pesquisa e Documentação, na pessoa do arquivista Bruno Fraga, que me recebeu em Salvador de forma tão amigável e não poupou esforços para atender às minhas muitas solicitações.

Agradeço à equipe do Colégio Mary Ward, que me acolheu mais de uma vez ao longo de minha vida e que se fez companheira em períodos difíceis. Agradeço, sobretudo, à Thereza Camporesi pela amizade e por tanta generosidade. Grande inspiração desde as aulas de literatura no Ensino Médio.

Também agradeço aos meus amigos e amigas que ficaram ao meu lado em todos os momentos durante essa caminhada. Agradeço aos parceiros de orientação, Felipe Martins, Leonardo Matos e Rodolfo Rossi, pelo companheirismo, pelas risadas e pelas trocas tão importantes ao longo desses anos. Agradeço ao Pedro Melo e à Fernanda Grillo pela amizade inabalável. Ao Bruno Romano, pela forte e fraterna conexão em um momento decisivo. À Isabel Oliveira. Aos meus queridos alunos e ex-alunos.

Agradeço à minha família pelo apoio e confiança, sem os quais nada haveria. Meu amadurecimento vem da nossa caminhada. À minha mãe Gilcia, meu pai Paulo, meus irmãos Paula, Pedro e Lucas. Obrigado por toda força que cada um, ao seu modo, me deu. Aos companheiros dos meus que são meus companheiros também: Julio Faria, Larissa Ikeda e Umberto Martins. À família Salomon Bezerra – Sônia, Gildes, Christiane, Diego – por tanto amor e inspiração. À família Diana e Gomes – Bete, Iara, Julio, Giulia, Giovanna –, que esteve sempre por perto.

Ao meu irmão Pedro, novamente, pelos diálogos incessantes sobre a pesquisa e a vida. Pelas trocas intelectuais e pela revisão final do texto. Por ser referência, desde sempre.

À Juliane Diana, Ju, por tanto amor e companheirismo. Por acreditar em mim e me fazer acreditar também. Pela força serena do cotidiano e pelo bom humor, que me salvou tantas vezes. Pela tenacidade com que esteve comigo nos melhores e piores momentos dessa caminhada. Pela certeza do amanhã, obrigado.

Agradeço ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), pela concessão de bolsa de estudos que possibilitou o desenvolvimento deste trabalho.

“Daí a imundície de contrastes que somos. Não é tempo ainda de compreender a alma-brasil por síntese.”

Mario de Andrade em *Aspectos da Literatura Brasileira*

*“Não vão, por favor, chamar a isso romance russo.
Cacau nasceu na Bahia.”*

Jorge de Lima sobre *Cacau*

RESUMO

A presente dissertação se propõe a uma leitura analítico-interpretativa do romance *Cacau* (1933), de Jorge Amado. Inicia-se com uma análise da linguagem na obra, visando a compreender de que maneira a posição social do narrador reverbera em sua escrita. Na sequência, investigam-se os demais elementos constitutivos da obra – a construção de seus espaços, personagens e enredo – a fim de observar como a lógica entrevista na linguagem se estende às outras componentes do livro. Por fim, procura-se compreender as falhas do romance como expressão tanto das dificuldades de construção do *romance proletário* no Brasil, quanto como formalização de uma experiência histórica específica.

Palavras-chave: Cacau, Jorge Amado, Literatura Brasileira, Romance de 1930.

ABSTRACT

This dissertation proposes an analytical interpretive reading of the book *Cacau* (1933), by Jorge Amado. First, through the analysis of the language used in the novel, it aims to understand how the narrator's social position reverberates in his writing. Then, it analyses spaces, characters and the plot of the novel, suggesting that the same logic used in the language reaches the other elements of the book. Finally, the dissertation argues that the novel's weakness can be seen as expressions of both the difficulties of building a proletarian novel in Brazil and the formalization of a specific historical experience.

Keywords: Cocoa, Jorge Amado, Brazilian Literature, 1930 novel.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| 1. CAPÍTULO 1: A narração de <i>Cacau</i> | 1 |
| 1.1 Um narrador-escritor e suas linguagens | 1 |
| 1.2 Uma dinâmica de aproximação e distanciamento | 32 |
| 2. CAPÍTULO 2: Um narrador abstruso | 44 |
| 2.1. Os sentidos dos espaços..... | 45 |
| 2.2. Personagens <i>complicadas</i> | 67 |
| 2.3. Um enredo entrecortado | 91 |
| 2.4. Uma narrativa em movimento | 96 |
| 3. CAPÍTULO 3: Um romance possível | 101 |
| 3.1. O romance proletário e a matéria brasileira..... | 102 |
| 3.2 <i>Os cocos de ouro</i> | 114 |
| 4. CONCLUSÃO | 128 |
| 5. BIBLIOGRAFIA | 132 |

1. CAPÍTULO 1: A narração de *Cacau*

1.1 Um narrador-escritor e suas linguagens

Para tratar de *Cacau* (1933), segundo romance do escritor baiano Jorge Amado (1912-2001),¹ é bastante comum que a crítica resuma o livro a dois núcleos temáticos: o da vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia e o da exploração da força de trabalho sofrida por esses mesmos homens, sob o mando de um coronel – compreensões essas geralmente acompanhadas de uma discussão sobre o tom crítico e ideológico da obra. Tal juízo parece motivado por pelo menos dois fatores: primeiramente, pela adesão do leitor à visão do romancista, que pretende fazer do livro uma espécie de relato fidedigno da vida cotidiana dos trabalhadores. Isso fica expresso em algumas passagens do romance, e já aparece na polêmica nota introdutória: “*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*” (grifos do autor).² Marca também a nota à 2ª edição – a qual fora excluída nas edições posteriores – em que Jorge Amado defende que *Cacau* “Não é pornográfico nem contém alusões pessoais, como disseram. Apenas um documentário da vida do trabalhador rural do norte do Brasil”;³ e volta a aparecer em algumas entrevistas dadas pelo autor, com afirmações do tipo: “(...) a descrição da vida dos trabalhadores rurais é o que torna *Cacau* muito real”.⁴

Outro fator que aparenta colaborar com a ênfase no caráter documental da obra é a sua filiação ao chamado “romance de 1930”, ou “romance do nordeste”, cujo interesse amplo era o de compreender a situação regional, antes ignorada, em sua complexidade, denunciando a dinâmica burguesa que, em vista da acumulação de capital, espoliava e degradava os homens trabalhadores das regiões periféricas do país. O fato de essa literatura ser herdeira e difusora das conquistas do movimento modernista da década anterior⁵ fez com que o foco das atenções,

¹ Havendo, Jorge Amado, publicado *O País do Carnaval* entre os anos de 1931 e 1932, *Cacau*, de 1933, é tido como seu segundo romance. Contudo, ainda em sua juventude, o romancista havia escrito também a novela *Lenita*, publicada em 1930, produzida a seis mãos com Dias da Costa e Édison Carneiro, seus companheiros da Academia dos Rebeldes - grupo baiano de jovens com pretensões literárias que formou e influenciou Amado durante os últimos anos da década de 1920. Cf. AGUIAR, Joselia. *Jorge Amado: Uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 30; p. 37; pp. 49-50.

² AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 9. As demais citações se basearão nesta edição.

³ Idem. *Cacau*. (2ª ed.). Rio de Janeiro: Ariel, 1934.

⁴ RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymetman. Rio de Janeiro: Record, 1990, p. 55.

⁵ CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: *A educação pela noite*. (6ª ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 223-227.

por parte da crítica, se voltasse para os aspectos mais aparentes do texto, como a novidade temática, a força dos diálogos, a presença de palavras de baixo calão.⁶ Isso porque o segundo romance de Jorge Amado, por meio de uma linguagem cotidiana e descomplicada, trazia em si os traços marcantes do “romance de 1930” que, segundo Antonio Candido, se propunha a representar a região “na sua realidade viva”, sem apagar quaisquer elementos que pudessem ser vistos como problemáticos, pelo contrário, evidenciando-os, operando, assim, uma espécie de “revelação profunda do país”.⁷

Contudo, ainda que essas impressões representem parte importante da reflexão sobre o romance, reduzi-lo a tais aspectos pode representar uma armadilha. Ao fazê-lo, corre-se o risco de acabar limitando o alcance da análise na medida em que, ao aderir exclusivamente a princípios externos à obra ou a noções generalizantes, alguns elementos internos – e decisivos – da narrativa podem ser preteridos. Dizer, então, como fez boa parte da crítica, que *Cacau* é um romance sobre a vida dos trabalhadores de cacau do sul da Bahia, não sendo mentira, é meia-verdade. Até mesmo a discussão sobre sua filiação (ou não) à estética do romance proletário não parece esgotar seu entendimento. Para uma percepção mais acurada do romance, é necessário lê-lo essencialmente como uma obra literária. Isto é, encará-lo não como uma simples descrição da vida dos trabalhadores, mas como literatura de fato, como representação, produto do imaginário que, partindo da realidade, não deixa de ser criação ficcional.⁸

⁶ O que pode ser visto, principalmente, na recepção crítica imediata de *Cacau*. Jorge de Lima, para a revista *Rio-Magazine*, em 1933, escreveu “O poder de dialogação é tão espontâneo em Amado ou em Amado [Fontes, autor de *Os Corumbas*, 1933] (...) que a gente pensa que eles são mesmo trabalhadores de cacau ou de fiação”; José Geraldo Vieira, para o jornal *A Nação*, em 1933, diz que “O diálogo [é] espontâneo, cru, legítimo e flagrante, atingindo por vezes a dureza repentina da pedrada escatológica”; Murilo Mendes, no mesmo ano, para o *Boletim de Ariel*, escreve “Acho os palavrões enquadrados aí com muita espontaneidade (...) O palavrão é necessário, é um desforço, um desabafo, chega mesmo à vezes a ser um elemento lírico”; José Auto, para o jornal *O Intransigente*, 1933, diz que “Os diálogos são quase sempre ótimos e a cada momento neste excelente romance encontram-se coisas duma grande profundidade humana. (...) O livro é, todo ele, como diria um amador de fotografia, um ‘positivo’ da vida.”. Inicialmente publicadas em periódicos, todas essas notas foram reunidas em livro editado posteriormente. Cf. VÁRIOS AUTORES, *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961. Luís Bueno, mais recentemente, aponta também que boa parte da “fama de pornográfico” que marcou o romance foi causada, inicialmente, pela censura que a polícia impôs ao livro logo após seu lançamento. Cf. BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Campinas: Editora da Unicamp, 2015, pp. 160-161.

⁷ CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: *A educação pela noite*. (6a ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 226.

⁸ Antonio Candido, ao refletir sobre a impossibilidade de se transplantar uma personagem da realidade para a ficção, responde negativamente à pergunta “pode-se copiar no romance um ser vivo e, assim, aproveitar integralmente a sua realidade?”. Entre algumas justificativas elencadas, diz que, “neste caso, se dispensaria a criação artística”, uma vez que o autor necessariamente precisa construir sua interpretação e recriar, em ficção, uma leitura da realidade. Cf. Idem. “A personagem do Romance”. In: CANDIDO, Antonio. (et al.). *A Personagem de ficção*. (12ª ed.). São Paulo: Perspectiva, 2011, pp. 64-65. (Grifo do autor).

Nessa direção, Antonio Candido, ao pensar a produção de Amado, afasta a ideia de que a literatura amadiana se faz como réplica da realidade, e trilha um caminho diferente de boa parte da crítica que, talvez impactada pela “cruzeza” da obra e pela novidade que esse tratamento representava no romance brasileiro, confere demasiado destaque ao aspecto documental do livro, muitas vezes desprezando o seu valor literário.⁹ Candido compreende os romances amadianos publicados até 1943 como constituintes de uma “dialética da poesia e do documento”, isto é, uma obra organizada a partir da ideia de certo desequilíbrio de forças que ora levava o romancista à produção de um romance social (*Cacau, Suor, Jubiabá, Capitães da Areia*) – “documento” –, ora o impelia a produzir romances de teor mais universalizante e quase lírico (*Mar Morto*) – “poesia”, um processo cuja síntese estaria no então recém-publicado *Terras do sem fim*, de 1943. Especificamente sobre *Cacau*, Candido garante que, a despeito das intenções do autor de construir um documentário impessoal, o romance “é arte, não reportagem”.¹⁰

É verdade que, em *Cacau*, aparecem importantes elementos que guardam correspondência imediata com a realidade da época. Entre eles, é possível destacar certa motivação de fundo autobiográfico diluída em algumas das personagens da narrativa, como por exemplo em Sergipano, cuja trajetória de burguês decadente se assemelha à de Amado e sua família: seu pai era coronel do cacau em um período de disputas de terras – briga histórica que

⁹ Essa ideia aparece em diversos artigos críticos veiculados em jornais da época: “A cópia fiel e direta da vida é que precisa de ser feita. (...) Por isso é que se destaca um romance como o (...) *Cacau* desse jovem baiano” Cf. SEM AUTOR, “Cacau – Jorge Amado”. In: *A União*. João Pessoa, 1933; “Observação exata. Fotografia, como se costuma dizer, mas uma fotografia que tivesse movimentos, como no cinema. E sentimentos, como na vida. (...) Neste livro não se sente o autor.” Cf. SEM AUTOR. “Um livro que nasceu sozinho”. In: *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, 1933; “*Cacau* é uma grande chapa fotográfica. (...) nada de literatura há no livro; a realidade foi excessiva e matou-a. (...) São amontoados de fatos raramente coordenados por uma ideia. E ainda chamam a isso de ARTE!” Cf. GUSTAVO, Milton N. “Literatura soffrimento – Facto”. In: *Correio Popular*. Campinas, 16 de novembro de 1934; “Há tanta verdade no livro admirável, que nem parece romance. Aquilo tudo deve ter acontecido.” Cf. MARTINS, LUIS. “Cacão”. In: *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 1933; “Escusado é dizer que se trata antes de uma fotografia do que de uma pintura. Um depoimento, em vez de uma narrativa.” Cf. RIBEIRO, Alves. “Notas críticas sobre ‘Cacau’”. In: *Diário de Notícias*. Salvador, 29 de setembro de 1933; “Jorge Amado fez coisa tão pouco literário que qualquer outro não faria” Cf. FILHO, Barreto. “Cacau, grito de Jorge Amado”. In: *Literatura*. Rio de Janeiro, 1933; De forma bastante explícita essa noção aparece também em estudos mais recentes, por exemplo, na crítica de Aluysio Mendonça Sampaio: “É mais reportagem do que romance propriamente dito.” Cf. SAMPAIO, Aluysio Mendonça. “Cacau”. In: *Jorge Amado, o romancista*. São Paulo: Maltese, 1996. Eduardo de Assis Duarte, sem relegar o valor literário de *Cacau*, chama atenção para um traço da estética proletária que implicou decisivamente o romance, a “relação mimética com a realidade (...) aliada à captação (também mimética) da linguagem popular.” Cf. DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: Romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996, p. 49. Vale, ainda, dizer que essas impressões também se relacionam com as próprias manifestações do autor, seja na nota introdutória do romance, ou mesmo em declarações como “Conservei-me (...) rigorosamente honesto, citando apenas fatos que observei. É um livro onde a imaginação não trabalhou.” Cf. AMADO, Jorge. “O sr. Jorge Amado conta como escreveu Cacau”. In: *O Correio da Bahia*. Salvador, 28 de maio de 1936.

¹⁰ CANDIDO, Antonio. “Poesia, documento e história”. In: *Brigada Ligeira*. (4ª ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 44-48.

reapareceria representada no romance *Terras do sem fim*. Em 1914, os pais de Jorge Amado perderam tudo em uma enchente catastrófica e, sem posses, passaram a fabricar tamancos.¹¹ Quatro anos depois compraram novamente uma fazenda e, após ganharem na loteria, se instalaram em um sobrado de Ilhéus.¹² Outra personagem cujas características podem conter traços biográficos do autor é Osório: filho do coronel Manuel Misael, estudante de Direito, que vai passar as férias na fazenda do pai. Tais elementos são coincidentes com a situação do próprio romancista à época, que, estudante de Direito, começou a escrever *Cacau* justamente em uma visita de férias à fazenda da família em Pirangi, na Bahia.¹³ Além disso, é possível ainda destacar que esse fundo “verídico” que constitui o romance aparece no próprio nome da personagem coronel Manoel Misael de Souza Telles,¹⁴ cuja inspiração pouco disfarçada o liga diretamente ao famoso latifundiário Manoel Misael da Silva Tavares, amigo da família Amado,¹⁵ cujo apelido “rei do cacau” se justifica por ter sido, à época, um dos maiores produtores de cacau do Brasil.¹⁶ Em todos esses casos, tais conexões buscam ser feitas por parte da crítica de forma explícita – o que, como indica Antonio Candido, é também próprio do “regionalismo brasileiro, que por definição é cheio de realidade documentária”.¹⁷ Contudo, o apelo ao real não elide a força ficcional do romance (pelo contrário, parece provir dela), e, por si, não se sustenta em uma análise mais minuciosa. Nesse sentido, o que Candido defende é a leitura de *Cacau* como *obra literária* – o que, podendo ser interpretado como obviedade (uma vez que, trocando em miúdos, o sentido que subjaz à afirmação é o de que literatura é literatura, e não mera descrição da realidade), representa um argumento significativo para a leitura aqui proposta. Assim, Candido formula seu argumento:

¹¹ É interessante observar como a trajetória decadente das oligarquias rurais brasileira durante o início do século XX é decisiva para a literatura produzida pela geração de 1930. Não à toa, muitos dos principais escritores da época (Jorge Amado, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego) vinham de famílias de posses, cujo movimento de decadência era semelhante. Não limitada aos aspectos biográficos dos autores, essa transformação social deu o tom dos romances da década que, de alguma forma, trataram dos dramas e contradições ali implicados. Cf. CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e Sociedade*. (13ª ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, pp. 130-131.

¹² AGUIAR, Joselia. *Jorge Amado: Uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2018, pp. 12-15.

¹³ *Ibidem*, p. 68.

¹⁴ DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: Romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996, pp. 50-51.

¹⁵ Esse dado curioso é endossado pelo casamento entre Gileno Amado, primo de Jorge, e Amélia Berbert Tavares Amado, filha do coronel. Cf. AMADO, Gileno. In: ABREU, Alzira Alves de et al (coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010. Disponível em <<https://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/amado-gileno>>. Acesso em: 17/03/2020.

¹⁶ HEINE, Maria Luiza. *Jorge Amado e os Coronéis do Cacau*. Ilhéus/BA: Editus, 2004, p. 46.

¹⁷ CANDIDO, Antonio. “A literatura e a formação do homem”. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 86.

É certo que os sentimentos descritos e poetizados por Jorge Amado devem ser tomados como deformações – no sentido artístico. Os negros e os trabalhadores dos seus livros são descritos por um homem de outra cor, de *outra classe*, cuja obra importa numa estilização inevitável e necessária, talhada no rico conteúdo emocional do povo. Na maneira de amar e de pensar dos seus negros, haverá uma *deformação* que a mais intensa simpatia e o mais minucioso conhecimento não conseguem atenuar. E nem há necessidade disto. (Grifos nossos).¹⁸

Ao sugeri-lo, o crítico, de uma só vez, reafirma a obra amadiana em seus aspectos artísticos e desautomatiza a conexão entre as intenções autorais, os componentes biográficos e a literatura efetivamente criada.

Esse pressuposto, apesar de ser válido para outros exemplos da literatura brasileira, ganha relevância para pensar a literatura regionalista, sobretudo os “romances do Nordeste”, produzidos pela geração de 1930, que promoveu, por meio da ficção, uma espécie de “ida ao povo”, motivada pela “pesquisa localista” que já marcara o interesse dos modernistas da década anterior.¹⁹ Assim, ao revelar o país em seus aspectos regionais – e, sob certa lente, “mais atrasados” –, a perspectiva de “país novo” que predominava até então converte-se na visão do Brasil como “país subdesenvolvido”. Essa mudança de ponto de vista, e a consciência pessimista da realidade que dela provém, conferem certo empenho atuante às obras do período.²⁰ Nesse sentido, Candido afirma que “a atuação estilizada das condições dramáticas peculiares” ao subdesenvolvimento se apresenta na “seleção dos temas e dos assuntos, bem como na própria elaboração da linguagem”, o que dá a dimensão do problema.²¹ Tendo em vista o fato de que, a partir de então, a literatura passava a lidar com a “massa”, isto é, a matéria popular, de modo a encará-la não mais apenas como “assunto”, mas como “realidade criadora”,²² impunha-se o dilema a todos os escritores que se debruçaram sobre essa “matéria outra”, cada um a seu modo: como representar o pobre, o operário, o trabalhador rural, o sertanejo, descrever sua vida e seus costumes, suas falas e seus pensamentos, não sendo um deles? Ou, o que é mais problemático, sendo um intelectual? Tendo em vista que mesmo nos

¹⁸ CANDIDO, Antonio. “Poesia, documento e história”. In: *Brigada Ligeira*. (4ª ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 47-48.

¹⁹ Idem. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e Sociedade*. (13ª ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, p. 132.

²⁰ O argumento aqui esquematizado encontra-se desenvolvido em: Idem. “Literatura e Subdesenvolvimento”. In: *A Educação pela Noite*. (6ª ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

²¹ Ibidem, p. 195.

²² Idem. “Poesia, documento e história”. In: *Brigada Ligeira*. (4ª ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 43.

países centrais, “a proletarização do intelectual quase nunca o transforma em proletário”,²³ o que dizer do abismo insuperável que separa o escritor-criador – em regra, intelectual pequeno-burguês – de suas criaturas miseráveis em um país de tradição colonial-escravista como o Brasil?

Assim, o problema da representação do outro se coloca como ponto central para pensar em *Cacau*, cujo entendimento se dá na medida em que se compreende também como Jorge Amado lidou com o impasse na fatura da obra. No trecho do romance, a questão se organiza por meio da figura de um narrador-escritor que, saído de família burguesa decadente, se proletariza e, após trabalhar em uma fábrica de fiação e em uma fazenda de cacau, segue rumo ao Rio de Janeiro, em busca da formação teórica e da luta social nos moldes, por assim dizer, “clássicos”, que é justamente quando se volta para sua experiência vivida e escreve a história do livro.²⁴ Desse modo, por princípio, é necessário partir do dado de que o romance é narrado *retrospectivamente* – o que, apesar de óbvio, traz consequências formais decisivas para a obra. Esse aspecto vai sendo indicado ao longo da narrativa pelo uso de verbos flexionados no pretérito (como em “*Morávamos* quatro na casinha”,²⁵ “*Fui*, de fato, trabalhar com Honório. *Éramos* muitos na imensidade da roça”,²⁶ “Quando *chovia corríamos* às coberturas de zinco”,²⁷ “As chuvas de junho *enlameavam* tudo, tornando as estradas quase intransitáveis”,²⁸ “Pela primeira vez, desde que *vivia* na fazenda, *fui* a Pirangi”,²⁹ entre outros), e essa distância temporal entre a escrita do romance e a vivência na fazenda de cacau fica patente no capítulo “Correspondência”, no qual o narrador revela a motivação do romance e se localiza espaço-temporalmente em relação aos fatos narrados:

²³ A isso, Walter Benjamin completa: “essa solidariedade [entre intelectual e burguesia] pode ser apagada na superfície, ou até dissolvida; mas quase sempre ela permanece suficientemente forte para excluir de vez o intelectual do estado de prontidão constante e da existência de luta do verdadeiro proletário.” Cf. BENJAMIN, Walter. “Política da Inteligência”. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação Willi Bolle; tradução Celeste H. M. Ribeiro de Souza... (et al.). São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986, p. 119.

²⁴ A centralidade do narrador para uma compreensão arguta de *Cacau* já fora percebida pelo crítico literário Edvaldo Bergamo que, interessado em estudar as relações entre a literatura amadiana produzida durante os anos 1930 e o estabelecimento do romance neorrealista em Portugal, escolhe o narrador como índice analítico na comparação que traça entre *Cacau* e *Gaibéus*, 1939, de Alves Redol. Apoiado no crítico Gérard Genette, a ele interessa “como ele [o narrador] assume e filtra o discurso do marginalizado”, “como o *narrador engajado* intervém no relato, interessado na cooptação do público, que passaria a comungar de suas ideias políticas, visando à transformação da sociedade por meio da luta revolucionária”. Cf. BERGAMO, Edvaldo. *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português*. São Paulo: Editora UNESP, 2008, pp. 112-113. (grifos nossos).

²⁵ *Cacau*, p. 48.

²⁶ *Ibidem*, p. 49.

²⁷ *Ibidem*, p. 79.

²⁸ *Ibidem*, p. 129.

²⁹ *Ibidem*, p. 134.

Esse discurso [sobre analfabetismo] me deu a ideia de reunir algumas cartas de trabalhadores e rameiras para publicar um dia. Depois, já no Rio de Janeiro, relendo essas cartas, pensei em escrever um livro. Assim nasceu *Cacau*. Não é um livro bonito, de fraseado, sem repetição de palavras. É verdade que eu hoje sou operário, tipógrafo, leio muito, aprendi alguma coisa. Mas, assim mesmo, o meu vocabulário continua reduzido e os meus camaradas de serviço também me chamam Sergipano, apesar de eu me chamar José Cordeiro.³⁰

No trecho, a questão se explicita: a escrita do romance, a partir de algumas cartas de trabalhadores, é feita em outro momento, quando o narrador já se encontra no Rio de Janeiro, em outras condições de vida em relação àquelas experienciadas na Fazenda Fraternidade. Isso configura no romance uma distância importante entre o tempo da escrita e o tempo dos fatos narrados, entre aquele que conta a história e aquele que a viveu. Ou seja, quem, de fato, constrói o romance *não é efetivamente Sergipano*, o trabalhador do cacau, mas José Cordeiro, outra face da mesma personagem, o burguês decadente que se proletarizou, aprendeu teorias sociais na capital do país, e fez da experiência com os roceiros a matéria para o seu livro.

Dentre as cartas sobre as quais o José Cordeiro se debruça para escrever *Cacau*, há uma especial, apresentada ao final do romance, enviada a ele por Colodino – seu companheiro de trabalho na fazenda, e espécie de mentor político – na qual há o convite para que Sergipano siga seu exemplo e vá ao Rio de Janeiro para “aprender” sobre “luta de classes”.³¹ Na capital brasileira da época, o ex-trabalhador do cacau, Sergipano, se transforma em José Cordeiro, um tipógrafo intelectualizado cujo conhecimento sobre luta de classes, nas condições implicadas e por meio dos jargões empregados, permite compreendê-lo também como militante comunista.³² Essa feição do narrador é fundamental para se concluir que *Cacau*, assim, não trata simplesmente da vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia, mas da experiência de um narrador intelectualizado, tipógrafo-militante, que reelabora sua trajetória segundo três momentos distintos: i. ainda criança, parte de uma família de industriais que se

³⁰ *Cacau*, p. 140.

³¹ *Ibidem*, p. 143.

³² A operação que no romance se dá com o deslocamento de Sergipano à capital para sua formação teórica, desde já, aponta para uma problemática própria às ideias do Partido Comunista Brasileiro. De todo modo, com isso, a teoria sobre a luta de classes – especialmente localizada no Rio de Janeiro em vias de industrialização, cujos modelos de trabalho eram mais próximos daqueles, clássicos, dos países centrais – se aparta da prática, ou da realidade brasileira predominante, cujas relações de trabalho praticadas nos interiores agrários já revelavam a luta de classes, apesar de serem percebidas como “feudais”, ao modelo europeu – e, por isso, anterior ao próprio capitalismo. Tal visão compunha a compreensão acerca da evolução socioeconômica local sustentada pelo PCB, até a década de 1960, quando a leitura veio a ser questionada por Caio Prado Júnior. Cf. PRADO Jr., Caio. *A Revolução Brasileira*. (7ª ed.). São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, pp. 29-36. Sobre a problemática de tomar o Rio de Janeiro como lugar da consciência política teórica, apartado “do mundo tosco do cacau”, onde a prática e a vivência definem as relações escravistas próprias do Brasil, Cf. MARTINS, José de Souza. “O marxismo nas roças de cacau”. In: AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 163.

torna decadente depois de perder as suas posses de forma repentina; ii. operário fabril e roceiro de uma fazenda de cacau; iii. tipógrafo intelectualizado e militante comunista. Essa trajetória de vida acompanha seu deslocamento geográfico e, simbolicamente, as transformações de seu nome, respectivamente: a personagem era inominada em São Cristóvão, Sergipe; ficara conhecida como Sergipano, em Ilhéus e Pirangi, Bahia; e, por fim, se apresenta como José Cordeiro, quando está no Rio de Janeiro. Assim, é preciso, de saída, considerar o protagonista como uma personagem complexa do ponto de vista do estrato social, pois vivenciou ao menos três fases distintas que, apesar de se comunicarem e comporem uma personagem una, representam cisões importantes, clivagens sociais decisivas para a compreensão do romance.³³

Analisar *Cacau* tomando como pressuposto básico seu ponto de vista e as peculiaridades que o compõem, obriga, necessariamente, a tratar das interações desse narrador para com a matéria narrada como elemento central da construção literária. Ou seja, esse dado particular faz com que se internalize, na narrativa, uma espécie de recriação a nível literário daquele mesmo problema da representação do outro de classe, anunciado por Candido. Ao pensar no narrador-escritor José Cordeiro – e não em Sergipano –, admite-se que, aos fatos narrados, e à própria escrita do romance, subjaz a visão de um homem distinto, que no momento da enunciação é um tipógrafo-escritor radicado na capital brasileira. Retomando a formulação de Candido, sobre o modo de narrar de *Cacau*: “os trabalhadores (...) são descritos por um homem de outra cor, de outra classe, cuja obra importa numa estilização inevitável e necessária, talhada no rico conteúdo emocional do povo”.³⁴ Assim, essa situação comum aos romances de 1930 aparece marcadamente em *Cacau*, uma vez que a tensão que caracteriza a relação entre autor e obra também se dá de forma estilizada na relação entre narrador e matéria narrada – e as implicações que desse fato decorrem oferecerão ao romance amplos significados, como aqui se buscará demonstrar.

³³ O tratamento de transformações sociais de personagens a partir da composição de seus nomes e sobrenomes tem, na literatura brasileira, um caso bastante representativo, e que se relaciona intimamente com essa questão em *Cacau*. Em *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, essas transformações são notadas na linhagem de fazendeiros decadentes a que pertence Luís da Silva: seu avô, que havia sido um homem de posses, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, seu pai, quando “os negócios na fazenda andavam mal (...) reduzido a Camilo Pereira da Silva”, e o próprio narrador, “um cidadão como os outros, um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luís da Silva qualquer”. Cf. RAMOS, Graciliano. *Angústia*. (19ª ed.). Rio, São Paulo: Record, 1978, p. 11; p. 20. Como visto, em *Cacau*, o narrador-escritor só se apresenta com nome e sobrenome no trecho supracitado – localizado no décimo sétimo dos vinte capítulos que compõem o livro –, justamente quando já está no Rio de Janeiro, em situação diversa daquelas que havia vivido anteriormente. Sobre as implicações da questão supracitada em *Angústia*, Cf. CANDIDO, Antonio. “Ficção e confissão”. In: *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012, p. 53.

³⁴ Idem. “Poesia, documento e história”. In: *Brigada Ligeira*. (4ª ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 48.

Ainda no excerto anteriormente transcrito, o narrador diz que o fato que lhe despertou a ideia de coletar as cartas “de trabalhadores e rameiras” para posteriormente produzir *Cacau* foi um discurso proferido por um poeta amigo de Osório, filho do coronel, sobre analfabetismo. Essa informação aparentemente banal coloca a questão da linguagem no centro da construção do romance e confere a ela certa força explicativa da gênese da obra. Isto é, ao dizer que foi o discurso feito por um bacharel, amigo da família do coronel, que o levou à percepção do uso malfadado da linguagem entre os homens e justamente o motivou a compor o romance, o narrador, de alguma forma, cria uma contradição, pois expõe uma preocupação com a linguagem aparentemente desprezada pelo romance (“*mínimo de literatura para um máximo de honestidade*” (grifos do autor),³⁵, “Não é um livro bonito, de fraseado, sem repetição de palavras”³⁶), e põe em xeque o desejo “puro” de compor uma narrativa expositiva sobre a vida dos trabalhadores. Partindo dessa motivação, revela-se o “pecado original do romance”, isto é, desvirtua-se a suposta fidedignidade pretendida pelo autor, e a contradição alimenta a distância entre o narrador intelectualizado e os trabalhadores analfabetos ou semianalfabetos das fazendas de cacau, que são o seu objeto.

Assim, o tratamento da *linguagem* ganha sentido profundamente significativo para a compreensão da figura de José Cordeiro, esse narrador-escritor de complexa identidade, e do tipo de narrativa regionalista praticada por Jorge Amado em *Cacau*. Antonio Candido, em seu texto “A literatura e a formação do homem”, afirma que, de forma ampla, na literatura regionalista em geral se estabelece uma “curiosa tensão entre tema e linguagem”. Por um lado, a temática rústica tende a uma figuração pitoresca e, com ela, a construção de uma linguagem bruta, também exótica. Por outro lado, a “convenção normal da literatura baseada no postulado de inteligibilidade” impõe a construção de uma linguagem gramatical, apurada, erudita. Desse modo, o equilíbrio entre esses termos postos em tensão, podendo pender tanto para o tratamento marcado por um “exotismo vulgar” quanto por um “vernaculismo empolado” é o que vai determinar o poder estilístico da obra e, no limite, sua função social – uma vez que a estilização da linguagem em um romance, de algum modo, indica o reconhecimento da dignidade de um outro em jogo na representação das personagens.³⁷

É interessante observar como os conflitos de classe presentes no romance aparecem concentrados na linguagem. Atribuído a Valentin Volóchinov, o livro *Marxismo e Filosofia da*

³⁵ *Cacau*, p. 9.

³⁶ *Ibidem*, p. 140.

³⁷ CANDIDO, Antonio. “A literatura e a formação do homem”. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002, pp. 85-90.

Linguagem, de 1929, – no qual, entre outras coisas, é estudado o comportamento ideológico no discurso – diz que “na palavra se realizam os inúmeros fios ideológicos que penetram todas as áreas da comunicação social”,³⁸ o que não apenas justifica o interesse aqui já anunciado, mas reafirma a força reveladora da análise feita a partir dessa instância. Para os linguistas do Círculo de Bakhtin, uma vez que diferentes classes sociais se expressam a partir de uma mesma língua, a linguagem – por meio do signo – “transforma-se no palco da luta de classes”, isso porque “a existência não apenas é refletida no signo, mas também é refratada nele”.³⁹ Dessa forma, a linguagem do narrador em *Cacau* parece ser índice de seu percurso social e, mobilizada na figuração das personagens, acaba atuando como força para desvelar sua identidade, cuja posição na “luta de classes” deve ser avaliada.

Voltando ao romance, é na figura do narrador-escritor que essa questão se concentra. A figuração das personagens, a composição dos diálogos, a escolha dos fatos narrados, os comentários disparados, tudo, de uma forma ou de outra, está ligado à figura e à posição social *sui generis* de José Cordeiro, escritor ficcional de *Cacau*, que se espalha nos elementos do romance à medida que os compõe.

Há diversas passagens do livro nas quais as tensões anunciadas por Antonio Candido se mostram fortemente marcadas. Por exemplo, quando, na Fazenda, à ocasião do dia de São João, duas festas eram preparadas: a da família do coronel e a dos trabalhadores da fazenda. Após apresentar como estava sendo construída a festa dos ricos por meio da exploração do trabalho de homens e mulheres, inclusive o seu, o narrador, então, descreve a festa dos trabalhadores:

A nossa fogueira, um palmo mais alta que a do coronel, lançava labaredas muito altas para o céu cheio de estrelas. Canas e batatas-doces assavam. Honório dançava danças de macumba, ao mesmo tempo que comia milho cozido. O pessoal da fazenda viera em bloco e ainda trabalhadores das roças vizinhas. Dançavam ao som das harmônicas velhas valsas e velhos sambas. No terreiro sambava-se. Garrafas de cachaça esvaziavam-se.

– Viva São João!

– Me dá um acarajé?

– Pouca ou muita pimenta?

– Uma cuié de sopa – engolia de uma vez.

– Tá bom?

– Se tá... Agora um pouco de cachaça...

– Vamos dançá, siá dona?

– Tô cansada, me adiscurpe.

– Discurpe a mim, excelentíssima. Se eu soubesse do seu cansaço não incomodava – e João Grilo discursava.

(...)

³⁸ VOLÓSHINOV, Valentin. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Sheila Grilo e Ekaterina Vólkova Américo. (2ª ed.). São Paulo: Editora 34, 2018, p. 106.

³⁹ *Ibidem*, pp. 112-113.

A harmônica no fundo da sala se abria toda e se fechava toda, parindo sons. Um cheiro de suor entupia a sala. Os homens suavam. As mulheres suavam.
 – Que aroma.
 – Você tá gastando brilhantina, Nilo?
 – Isso é cheiro de sovaco de muié môça... ainda sem conhecê home...
 Saíam mulheres pela porta do quintal.
 – Onde vai você, sinhá Rita?
 – Mijá, que já tou que não me aguento.
 – Tome tento que tem cabra oiando.
 – Vê coisa bonita, garanto.
 João Grilo, vestido de casimira, rodopiava na sala.⁴⁰

O abismo entre a pormenorizada descrição inicial do primeiro parágrafo, na qual o narrador constrói o universo da festa, e a sequência de diálogos marcados pelas curtas falas dos trabalhadores já anuncia uma estrutura contrastiva, e de denúncia, que vai atravessar todo o trecho. A questão da linguagem ganha relevância, porém, quando percebida a diferença entre o registro formal utilizado pelo narrador e a representação estilizada da fala dos trabalhadores. Logo na segunda fala em discurso direto, cuja autoria é imprecisa, aparece um pedido, “– Me dá um acarajé?”, em que a colocação pronominal *oswaldiana* remete ao que seria a expressão popular. Essa fala se atrita com o discurso inicial do narrador, no qual aparecem frases como “No terreiro sambava-se”, ou “Garrafas de cachaça esvaziavam-se”, nas quais há plena adequação à linguagem formal, por meio do pronome bem-posto. Essa diferença, a princípio leve, se fortalece na sequência, quando, não estando marcada em termos sintáticos, a fala do trabalhador aparece marcada foneticamente: “– Uma cuié de sopa – engolia de uma vez.”. No discurso direto, acompanhado por um comentário do narrador, mostra-se um desvio de convenção de escrita, quando se marca foneticamente a fala cotidiana do trabalhador.⁴¹ Já o “engolia de uma vez”, discurso indireto do narrador, escrito sem qualquer traço diferenciador, indica a distância (e o espanto) de quem se revela impressionado com a “brutalidade” da cena, o que acaba por reiterar a ideia de que quem a comenta, de fato, é José Cordeiro, e não mais Sergipano. Portanto, em uma mesma frase, distribuem-se quase espacialmente os papéis sociais distintos: o roceiro de cacau de um lado, o narrador-escritor de outro.

À sequência de diálogos se interpõe outro trecho em que o narrador, por meio do discurso indireto, faz comentários que ajudam a compor o ambiente da festa de São João dos trabalhadores: “A harmônica no fundo da sala se abria toda e se fechava toda, parindo sons. Um

⁴⁰ *Cacau*, pp. 121-123.

⁴¹ Ao longo do diálogo entre os trabalhadores, são vários os casos em que aparecem marcações da fala popular como as destacadas acima. Por exemplo, as palavras com grafia diferenciada “dançá”, “siá”, “adiscurpe”, “discurpe”, ou desvios sintáticos como a ausência do pronome átono para a retomada do referente em “Se eu soubesse do seu cansaço não incomodava”.

cheiro de suor entupia a sala. Os homens suavam. As mulheres suavam.”. Aqui, a linguagem utilizada não configura apenas um registro formal, mas um estilo literário, emulando traços poéticos. Para descrever a música do ambiente, o narrador diz que a harmônica “se abria toda e se fechava toda”, compondo uma espécie de desenho do movimento feito pelo instrumento que, ao ser tocado, ficava “parindo sons”. Ao se valer de uma figura de linguagem para indicar o sentido desejado, o narrador incorpora em sua expressão um certo estilo literário. Por meio da prosopopeia, cria uma imagem arrojada em que a ação de parir, propriamente feminina, aparece elegantemente associada à atividade musical. Em seguida, esse quadro vai se contrapor àquele bruto, formado pelos diálogos seguintes, da personagem Rita urinando, sem privacidade, em um local público inadequado. O “cheiro de suor” apontado pelo narrador se transforma, na conversa seguinte, em um “cheiro de sovaco de muié môça... ainda sem conhecê home” – o que confere mais força ao contraste entre a imagem literária, criativa, proposta pelo narrador, e a outra, vulgarizada e quase naturalista, da fala dos trabalhadores. Ainda nesse trecho, a marcação fonética das palavras “muié”, “môça”, “conhecê” e “home” se destacam, sobretudo se observadas em relação à frase seguinte, do narrador: “Saíam mulheres pela porta do quintal”. Dessa vez, a palavra “mulher”, no plural, aparece grafada tal e qual está no dicionário, sem qualquer traço diferenciador. Para além das questões de grafia, a própria diferença na escolha lexical para se referir ao mesmo cheiro – “suor” e “sovaco de muié moça” – revela em si as diferenças sociais implicadas na relação entre narrador e personagens. Como se pode notar, mais uma vez há uma distinção bem marcada no espaço mesmo da frase.

Neste momento, a bandeira do “realismo cru”, tão defendida no romance em diversos níveis – seja pela nota introdutória do autor, seja pelos comentários do narrador –, ganha ares mais complexos. A linguagem chã, que teria sido usada aparentemente sem muita reflexão para conferir ao romance o *máximo de honestidade*, aqui, é mobilizada pelo narrador de forma pouco natural. Descrevendo o suor das pessoas de dois modos distintos, o narrador expõe incidentalmente seus traços de classe: quando diz que aquele cheiro “entupia a sala”, faz uma espécie de anúncio da cena, mais uma vez recheando sua fala de traços poéticos ou “literários”; depois, quando constrói a fala da outra personagem, a caracteriza por um detalhamento forte, muito mais marcado por um realismo lano, por uma linguagem “despreocupada”, quase escatológica. À frente, o narrador, para dizer da ação de João Grilo – que pouco antes havia, em discurso direto, convidado uma mulher para “dançá” – diz que este “rodopiava na sala”. Novamente aparece marcada a contraposição entre a representação mimética da fala do trabalhador, e a apurada construção literária do narrador culto, o que reitera a sua distância

(social e temporal) em relação à matéria narrada. Isto é, para o narrador letrado é reservada a linguagem estilizada, “bonita”, e para o trabalhador, outra, vulgar. Assim, não apenas as diferenças a nível lexical, mas o grau de “documentarismo” – ou mínimo de “preocupação literária” – é mobilizado como fator diferenciador entre os roceiros e o narrador letrado. No limite, esse diferente emprego de linguagem revela a contradição inserida no projeto do narrador e depõe contra suas intenções muitas vezes descritas como simplesmente neutras ou documentais: “Não é um livro bonito, de fraseado, sem repetição de palavras. (...) Demais não tive preocupação literária ao compor essas páginas. Procurei contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau”.⁴²

Por fim, há um último aspecto do excerto transcrito (cujos sentidos se organizam em uma dinâmica composicional que se desdobrará ao longo de todo o romance) que caracterizará profundamente a figura do narrador e a sua interação com os trabalhadores representados em sua escrita. No primeiro parágrafo, para tratar da fogueira construída para a festa dos trabalhadores, ele diz: “A nossa fogueira, um palmo mais alta que a do coronel, lançava labaredas muito altas para o céu, cheio de estrelas”.⁴³ Isto é, por meio do pronome possessivo, o narrador se irmana aos trabalhadores que festejavam, fazendo-se, ao menos momentaneamente, mais um deles – até porque, de fato, a essa altura de sua trajetória, havia certa coerência nesse autorreconhecimento, uma vez que o momento cronológico daquela festa corresponde, na narrativa, ao período em que Sergipano realmente era roceiro na fazenda de cacau. Contudo, em outra inserção do mesmo episódio, diz que “um cheiro de suor entupia a sala [onde ocorria a festa]. Os homens suavam. As mulheres suavam.”. Nesse momento, ao se referir aos trabalhadores que festejavam, descreve-os de maneira apartada, lançando um olhar distanciado e até judicativo, devido ao verbo “entupir”. A composição inicial feita em primeira pessoa se converte, assim, em uma representação em terceira, e o narrador, até então próximo de sua matéria narrada, parece agora distanciar-se dela, criando um movimento ambíguo que rege a passagem.

Em outro episódio, anterior à festa de São João, quando Sergipano chega à Fazenda Fraternidade e se senta para comer com aqueles homens que se tornariam, posteriormente, seus “companheiros”, a linguagem já se manifesta como problema crítico na medida em que a operação distintiva feita pelo narrador-escritor em relação à representação da fala dos trabalhadores se apresenta bastante marcada:

⁴² *Cacau*, p. 141.

⁴³ *Ibidem*, p. 121.

Olharam para mim sem desconfiança. Honório me ofereceu um pedaço de carne-seca, um pouco de feijão e bagos de Jaca. Comemos silenciosos. Depois Colodino afiou a viola e João Grilo puxou conversa:

– Já sabe onde vai trabaiaíá?

– Não.

– Eu jurgo que é na roça que foi de João Evangelista. Honório trabaia lá.

Eu contei a minha história. Eles não se admiraram. Colodino comentou:

– De vez em quando aparece aqui um sujeito que já foi rico. Aqui no Sul tem muitos sergipanos.

– Você de onde é?

– Sou da Capital. João Grilo é sertanejo e Honório é daqui mesmo, é grapiúna. Honório mostrava um horrível paletó de mescla.

– Ei! Paletó p’ra gastá nos cabaré.

– Você vai sábado a Pirangi?

– Se vou...

– Com que quento?

– O coroné arranja.

Fui, de fato, trabalhar com Honório. Éramos muitos na imensidade da roça.⁴⁴

Esse é o momento do livro em que ocorrem as primeiras interações entre Sergipano e seus companheiros de serviço e moradia: Honório, Colodino e João Grilo. A situação que vinha sendo composta pela escrita do narrador é seguida pela interação dialogada. Logo na primeira fala de João Grilo, (“Já sabe onde vai trabaiaíá?”), fica clara a reprodução literal da pronúncia do matuto. O contraste linguístico aparece muito explícito quando, mais abaixo, a mesma palavra “trabalhar” aparece reescrita pelo narrador. Depois, na segunda fala de João Grilo, o aspecto fônico volta a estilizar as palavras “jurgo”, “trabaia” – o que, baseado nas mesmas normas que pautam a fala do narrador, teriam de ser escritas na forma de “julgo” e “trabalha”.

Mais à frente, é estilizada a fala de Honório, na qual as palavras “p’ra”, “gastá”, “coroné”, e o desvio de concordância em “nos cabaré”, atestam a mesma operação parodística. Nesse momento, Honório dialoga com um dos outros três homens presentes na cena. Não sendo anunciado precisamente qual deles é o interlocutor, é possível inferir, por meio do léxico, que se trata de João Grilo, “mulato pachola” que trabalhava na juntagem de cacau da fazenda.⁴⁵ Na penúltima fala do trecho, aparece a pergunta “Com que quento?”, feita pelo interlocutor impreciso. A palavra “quento”, própria da variante local, cujo sentido é equivalente ao de “dinheiro”, volta a aparecer no romance em apenas duas ocasiões: na voz do barcaceiro Zé Luís, quando, ao ser confrontado sobre a qualidade dos frutos de cacau que enviara ao coronel, desafia “– Tá certo. Passe o quento que eu vou procurar trabalho noutra parte.”⁴⁶; e outra na

⁴⁴ *Cacau*, pp. 48-49.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 75; p. 78.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 81.

voz do próprio João Grilo, “– Você tem quento? – interrogava João Grilo”.⁴⁷ Dessa forma, é possível pensar que a diferenciação entre o narrador e os trabalhadores é também alimentada pela escolha lexical que, ao explorar as expressões regionais na fala dos homens e preservar uma linguagem padrão no discurso do narrador, acaba servindo para caracterizar a ambos, e, em contraste, figurar de maneira exótica e distanciada os trabalhadores da fazenda de cacau.

Nesse mesmo episódio de quando Sergipano chega à fazenda, o oscilante movimento de perspectiva do narrador, já apresentado no excerto anteriormente analisado, também se faz presente. Aqui, dois elementos que compõem seu discurso se tensionam, fazendo com que novamente se estabeleça uma dinâmica de aproximação e distanciamento entre ele e os trabalhadores. Na frase “Olharam para mim sem desconfiança”, a distância inicial com a qual o narrador trata os trabalhadores – sugerindo uma diferença entre aqueles que olham e ele, que é olhado – é compreensível, tendo em vista que, a essa altura, havia acabado de chegar à fazenda. Contudo, essa operação ganha, à frente, traços problemáticos quando, no meio da sequência de diálogos, o narrador tece um comentário destoante: “Honório mostrava um horrível paletó de mescla”. Não se fazendo relevante para aquela situação, e nem mesmo para o enredo, o julgamento da vestimenta do trabalhador como “horrível” opera um distanciamento em relação ao outro por meio do gosto e do costume. Afinal, quem fala aqui? O Sergipano recém-chegado ou o escritor-tipógrafo já situado no Rio de Janeiro? Em seguida, a apresentação que Honório faz do próprio paletó indica que, para o roceiro, aquela se tratava de uma roupa bonita, própria para festas – o que confere, inclusive, certa crueldade ao comentário do narrador, uma vez que, ao apontar para o tecido de que era feito o traje, imputa a si, ou deixa escapar, sua distinta posição de classe.⁴⁸ O poder revelador dessa situação se potencializa se for levado em consideração o baixo nível material que conferia aos trabalhadores do cacau um estilo de vida

⁴⁷ *Cacau*, p. 136.

⁴⁸ Em outro episódio, quando os trabalhadores e os demais moradores da região das fazendas se organizaram para ir a uma festa no arraial de Pirangi – local onde os homens iam, todos os finais de semana, buscar um respiro da intensa rotina de trabalho –, outros comentários do narrador sobre os costumes da população pobre também ganham traços problemáticos. A certa altura, o narrador diz: “Meninas de Pirangi e moças da roça, os olhos baixos e vestidos fora de moda. As faces imitando as das damas de alta sociedade, horrivelmente pintadas. A orquestra, grupo de negros, alegrava desafinadamente os assistentes.”. O trecho se explicita em contradições: o comentário sobre os vestidos pressupõe uma visão de “moda” própria de outra classe; a observação sobre o uso de maquiagem pelas mulheres opera certa distinção desde o nome dado a elas (as pobres são “meninas” ou “moças”, as ricas são “damas”), e o adjetivo utilizado para desdenhar da pintura daquelas de classe baixa reforça a crueldade de seu olhar judicativo. Além disso, a escolha de apresentar a orquestra como “grupo de negros” é, pelo menos, estranha às intenções de aproximação absoluta proposta pelo narrador, sobretudo quando qualifica a orquestra como “desafinada” – e que, mesmo assim, “alegrava” o povo. Esses comentários despreziosos feitos por José Cordeiro deixam, novamente, revelar sua posição de classe, e o localizam, por meio da contradição, em outra condição quando comparado aos trabalhadores. Cf. *Ibidem*, pp. 57-58.

muito simples, quase miserável.⁴⁹ Compondo o movimento dúbio característico, esse distanciamento será tensionado ao final do trecho quando, por meio da utilização do verbo flexionado na primeira pessoa do plural, o narrador faz um esforço aproximativo e novamente se irmana aos trabalhadores, posicionando-se como um deles na grande roça do cacau.

A reflexão sobre o uso da linguagem como índice relevante para a compreensão da literatura regionalista é levada a cabo, como já dito, pelo crítico Antonio Candido, que busca observar o regionalismo brasileiro praticado ainda no século XIX. Como forma exemplar de diferenciar duas práticas literárias nas quais se revelam propostas de tratamento da linguagem com efeitos profundamente distintos, Candido se vale da comparação entre as narrativas de Coelho Neto e Simões Lopes Neto. Segundo ele, a literatura produzida pelo primeiro era marcada por uma dualidade estilística que, hegemônica entre os regionalistas, impunha uma escrita culta nos trechos de discurso indireto, e, nos de discurso direto, buscava “reproduzir não apenas o vocabulário e a sintaxe, mas o próprio aspecto fônico da linguagem do homem rústico” – e por meio desse “estilo esquizofrênico”, acabava por revelar a separação “de natureza e de posição” entre o homem culto, da cidade, e o homem rústico, exótico.⁵⁰ Já a literatura produzida por Simões Lopes Neto era marcada por uma composição outra, estilizada por meio de “vocábulos reveladores” e “ligeiras deformações prosódicas”, objetivando construir uma fala convincente e esteticamente válida – o que, a partir inclusive da escolha do foco narrativo, de

⁴⁹ A composição da sociedade cacauzeira entrevista no romance encontra, de fato, par nas descrições sociológicas dos trabalhos que buscaram estudá-la. Milton Santos, ao se debruçar sobre a zona cacauzeira baiana na metade da década de 1950, descreve sua população como: a) majoritariamente masculina, tendo em vista a árdua ocupação dos trabalhadores; b) solteira; c) marcada por uma “constante mobilidade”, caracterizando um certo “nomadismo” provocado pela dinâmica do trabalho agrícola; d) de caráter “cosmopolita”, motivado pelas constantes migrações de trabalhadores das mais variadas regiões brasileiras; e) majoritariamente composta por pardos, em bem menor quantidade os brancos e depois os negros, o que pode indicar o uso e derivação da mão de obra escrava nas décadas anteriores; f) de povoamento rural; g) cujas moradias eram precárias, construídas de pau a pique ou de folha de palmeira; h) marcada pela “fome endêmica” e “alimentação deficiente”, uma vez que a produção de cacau, muito rentosa, abre pouco espaço para a agricultura alimentar. Segundo Santos, “os alimentos mais comuns na mesa do homem da zona do cacau, principalmente do trabalhador do campo, são a farinha de mandioca, o feijão, a carne seca. Das frutas quase que só aparece a banana, e isto por que serve de sombra aos cacauzeiros (...) também a jaca e a laranja.”. Todos esses elementos aparecem de forma bastante característica no universo de *Cacau*, o que, de certa forma, valida o “apelo ao real” preconizado pelo autor. Cf. SANTOS, Milton. *Zona do Cacau: Introdução ao Estudo Geográfico*. (2ª ed.). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957, pp. 47-49; p. 53; p. 101. Na *Geografia da Fome*, Josué de Castro, ao recuperar um estudo do antropólogo Tales de Azevedo, afirma que, assim como a zona do açúcar mais próxima de Salvador, a zona cacauzeira baiana era marcada por um “tipo de regime alimentar defeituoso”, implicando “calamitosas consequências”. Segundo ele, “os componentes da ração usual eram o feijão, a farinha de mandioca, o charque, o açúcar, a carne de gado e o toucinho”, contudo, “a carne entra na ração em quantidade insignificante, apenas para dar gosto à comida. E não poderia ser de outro modo, em vista dos salários extremamente baixos que aquela gente recebe pelo trabalho.”. Em resumo, Castro sentencia que a região cacauzeira “é mais uma zona de fome, alimentada pela fictícia riqueza do cacau.”. Cf. CASTRO, Josué de. *Geografia da fome - o dilema brasileiro: pão ou aço*. (10ª ed.). Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984, p. 143; p. 170; p. 173.

⁵⁰ CANDIDO, Antonio. “A literatura e a formação do homem”. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002, p. 88.

um “narrador rústico” em primeira pessoa, permitia uma dissolução do homem culto no homem rústico, diminuindo ao máximo a distância que poderia separá-los.⁵¹ Dessa forma, os procedimentos opostos resultam em efeitos não menos contrários. Candido argumenta que, ao fim das contas, o que está em jogo nessas diferenças estéticas são valores éticos, e é enfático ao resumir o sentido da operação do regionalismo praticado por Coelho Neto:

É uma técnica ideológica inconsciente para aumentar a distância erudita do autor, que quer ficar com o requinte gramatical acadêmico, e confinar o personagem rústico, por meio de um ridículo patuá pseudo-realista, no nível infra-humano dos objetos pitorescos, exóticos para o homem culto da cidade. Digo pseudo-realista, porque na verdade o que ocorre é uma dualidade de critérios. Com efeito, ao narrador ou personagem cultos, de classe superior, é reservada a integridade do discurso, que se traduz pela grafia convencional, indicadora da norma culta. (...) o homem de posição social mais elevada nunca tem sotaque, não apresenta peculiaridades de pronúncia, não deforma as palavras que, na sua boca, assumem o estado ideal de dicionário. Quando, ao contrário, marca o desvio da norma no homem rural pobre, o escritor dá ao nível fônico um aspecto quase teratológico, que contamina todo o discurso e situa o emissor como um ser à parte, um espetáculo pitoresco como as árvores e os bichos, feitos para contemplação ou divertimento do homem culto, que deste modo se sente confirmado na sua superioridade. Em tais casos, o Regionalismo é uma falsa admissão do homem rural ao universo dos valores éticos e estéticos.⁵²

Dessa forma, o crítico divide a representação das personagens rurais por meio do tratamento da linguagem nas obras regionalistas em “humanizada” e “desumanizada”. Como visto, a estilização proposta por Coelho Neto é considerada desumanizada, enquanto a feita por Simões Lopes Neto é vista como humanizada uma vez que, graças aos procedimentos descritos anteriormente, “o universo do homem rústico é trazido para a esfera do civilizado”,⁵³ sem os abismos que marcam a outra.

Essa interpretação de Antonio Candido é bastante potente e alimenta, com resultados distintos, a reflexão aqui proposta sobre a linguagem empenhada pelo narrador de *Cacau*. Ao tratar dessa questão, Eduardo de Assis Duarte diz que “a linguagem de *Cacau* procura se identificar o mais possível com a fala tosca do homem do campo e com seus desvios gramaticais” e, assim, “configura um modo novo de inserção literária do camponês, em tudo oposto ao envergonhado aspeamento da fala matuta nos textos regionalistas do século XIX”.⁵⁴ É verdade que, em *Cacau*, nenhum constrangimento entre as falas é marcado por uso de aspas;

⁵¹ CANDIDO, Antonio. “A literatura e a formação do homem”. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002, pp. 90-92.

⁵² *Ibidem*, pp. 89-90.

⁵³ *Ibidem*, p. 92.

⁵⁴ DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: Romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996, p. 49.

contudo, as distinções entre narrador e matéria narrada surgem por outra via. Ao defender que o tratamento linguístico no romance amadiano é oposto àquele hegemônico entre os regionalistas do século anterior, Duarte sustenta que a linguagem é a força realista do livro, e que ela acentua as situações narradas. Defende que justamente o “ritmo ágil” com que se mistura a fala coloquial e a linguagem erudita, própria do pré-modernismo, é que confere ao romance interesse público. Com isso, Duarte chama atenção para o jogo de linguagem proposta por Amado, mas parece não se deter no fato de que, para além do possível propósito documental ou realista que o uso do registro coloquial pode representar, a distinção muitas vezes bem marcada entre o narrador e os trabalhadores necessariamente recoloca, em outro contexto, os impasses explicitados por Antonio Candido, e expõe as dificuldades enfrentadas por Jorge Amado para lidar com o outro de classe, nem sempre por meio de soluções literárias convincentes. O crítico Ariovaldo Vidal, em artigo sobre os romances do cacau de Jorge Amado, chama atenção para esse traço de composição de *Cacau*. Ariovaldo assinala que há, na obra, “uma distância insuperável (...) entre as duas linguagens”, o que levaria à questão central: “a distância (...) entre o intelectual e o homem do campo e de outra classe”.⁵⁵

Essa problemática da representação do trabalhador aparece em muitos outros momentos do romance. Na viagem de trem de Ilhéus a Pirangi, na ocasião da ida do narrador para a fazenda – antes mesmo deste “virar” Sergipano –, um diálogo entre ele e a personagem Velho chama a atenção:

- Vai trabalhar p’ra quem, menino?
- P’ra Mané Frajelo.
- P’ra aquela miséria? Tá bem arranjado. Quanto ele vai te pagar? Mil e quinhentos réis?
- Não sei. O empregado dele é que vai me dizer.
- Trabalhador de lá nunca tem saldo. Vicente trabalhou p’ra ele. Vicente! Vicente era o tal sujeito de talho na cara.
- Vancê que já foi alugado de Mané Frajelo, que tal acha ele?
- Um fia da puta é que ele é. Trabaiei lá três ano. Quando saí adivinha qual era o meu saldo?
- O velho sorria.
- Cinco mil-réis. Pió do que ele só João Vremeio, o tar do dispenseiro dele. O trem apitou. Voltamos às pressas para a classe. O Cearense disse:
- Eu vou trabaiaí p’ro Coroné Chico Vieira. Que tar?
- Sempre é mió que Mané Frajelo.
- Eles todos são igual.⁵⁶

⁵⁵ VIDAL, Ariovaldo. “Dois romances do cacau”. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 95, pp. 72-126, set./out./nov. 2012, p. 88.

⁵⁶ *Cacau*, p. 42.

Ao longo do trecho, a distinção entre as falas do narrador culto e as dos trabalhadores é muito evidente. O abismo que separa a fala de Vicente, rústica, marcada em seus desvios gramaticais, em sua sintaxe e fonética características, e as inserções de José Cordeiro, que vão entrecortando o discurso do trabalhador, é exemplar disso. Para além dos turnos de fala do narrador, que aparece em discurso indireto, há algumas respostas do protagonista em discurso direto. Na fala “– Não sei. O empregado dele é que vai me dizer”, há certa estilização da fala coloquial, o que, contudo, não quebra a característica gramatical e fonética que seguirá afastando sua expressão da dos outros homens. Ao dizer que “O trem apitou. Voltamos às pressas para a classe”, o narrador, além de empregar o registro formal, volta a se valer de uma linguagem literária para contar sua história. A despeito do que José Cordeiro diz sobre *Cacau*, sobre não ser este “um livro bonito, de fraseado, sem repetição de palavra”,⁵⁷ no excerto, para não repetir a palavra “trem”, o narrador-escritor se vale de outra figura de linguagem, a metonímia, em uma forma estilizada de retomar seu referente (“a classe”). Essa construção sofisticada marca a posição social do narrador, novamente diversa da linguagem conferida ao Cearense que, em seguida, pergunta sobre seu novo patrão, em uma fala novamente organizada pelos traços diferenciadores: “– Eu vou trabaiá p’ro Coroné Chico Vieira. Que tar?”. E é justamente por meio desse contraste sempre repostos que o romance parece se estruturar, como vozes sociais marcadamente distintas que quase nunca se misturam, o que configura, necessariamente, o lugar social dessa prosa.

É curioso notar que o único trabalhador cuja fala não aparece marcada em seus traços peculiares, em seus “desvios”, é Colodino.⁵⁸ Ao longo de toda a narrativa, a fala dessa personagem aparece bastante próxima à do narrador, e o esforço aproximativo entre as duas figuras não se dá à toa. Colodino tem uma presença muito importante no romance, uma vez que suas atitudes servem de inspiração e atuam como guia sobre o narrador e seu destino.⁵⁹ É por

⁵⁷ *Cacau*, p. 140.

⁵⁸ Em todo o romance, em apenas em duas passagens, as palavras de Colodino aparecem estilizadas como a dos outros trabalhadores. Na primeira situação, Colodino se revolta contra um soldado que apalpava Magnólia, sua esposa: “– Você pensa que tá bulinando muié de fêmea, fia da puta?”, e na segunda, canta uma canção na viola, “*Muié traidera...*”. Cf. *Ibidem*, pp. 62-63; p. 130. (grifos do autor).

⁵⁹ A presença do “mentor” da personagem principal é uma das características centrais do romance proletário. Barbara Foley, em seu estudo sobre a estética dos romances proletários norte-americanos, sugere que “as personagens mentoras ocupam um espaço retórico especial na ficção didática. Na medida em que articulam a doutrina que informa o texto, eles engajam em diálogos e falas que funcionam como parte de um ‘discurso’ em vez de uma ‘estória’. Ainda assim, personagens mentoras são também personagens, e não narradoras. Tudo que dizem é enquadrado dentro do mundo representado no texto e é, portanto, parte da ‘estória’”. A crítica diz ainda que a efetividade do “mentor” se relaciona com o fato de que “o debate político introduzido pela personagem mentora é um evento em si, ao mesmo tempo em que é privilegiado a iluminar e explicar outros eventos do texto.” Logo, “Não há lacuna entre experiência e teoria precisamente porque a teoria é apresentada como uma componente

meio dele que as questões propriamente ideológicas ligadas à consciência social e luta de classes são introduzidas no romance, e é ele quem convoca Sergipano para o Rio de Janeiro, para sua formação político-teórica. Há um trecho em que essa representação de Colodino é declarada:

Quando Colodino voltava da casa de Magnólia, a conversa se animava, João Grilo parava com as velhíssimas anedotas, o velho Valentim interrompia as suas recordações da guerra de Canudos, na qual ele, menino ainda, tomara parte ao lado de Antônio Conselheiro. Honório dizia uma graça e passávamos a conversar com o carpinteiro. Apesar dos seus vinte e sete anos, Colodino, que sabia ler e escrever, tocava viola e *falava certo*, parecia-nos um mestre. Em verdade ele possuía a intuição de muita coisa. Pretendia logo que casasse sair da roça e viajar para o Rio de Janeiro. Não acreditava em Deus nem em superstições. Incapaz de uma estupidez, reservava para os camaradas carinhos de irmão. Sentíamos que ele nos amava a todos nós, trabalhadores. Eu pensava muito como Colodino. Alguns, como Honório, não entendiam bem. Era pouco o que Colodino sabia e ele sentia dificuldade em explicar as suas ideias. Eu explicava às vezes e o carpinteiro apoiava:
– É isso mesmo... é isso mesmo... Nada de querer ser patrão como Algemeiro. Sabíamos pouco, mas adivinhávamos algo. A miséria ensina. (Grifo nosso).⁶⁰

A chegada de Colodino à casa em que os quatro trabalhadores moravam é apresentada como um acontecimento diário em torno do qual os homens se mobilizavam. Sua presença é como um sol em torno do qual os outros gravitam, pois ele é capaz de despertar a coletividade do grupo, antes disperso em assuntos particulares. As qualidades de Colodino aparecem conectadas ao seu intelecto – que, como dito, é largamente marcado na representação de sua linguagem – e à sua “intuição” política. No excerto, seus atributos intelectuais são apresentados como justificativa de sua posição de líder dos trabalhadores: “sabia ler e escrever, tocava viola e falava certo”. Com essa afirmação, o narrador chama atenção não apenas para a alfabetização do homem, rara entre os trabalhadores, mas também para o fato de este falar “corretamente”. Isso confere uma distância ainda maior entre Colodino e os demais trabalhadores, à qual agora subjaz não apenas uma diferença de formação intelectual, mas um julgamento do narrador sobre a prática da língua “correta”, em detrimento daquela, “errada”, própria dos trabalhadores. A representação positiva de Colodino se relaciona ao destino por ele tomado, idêntico ao do narrador (a ida para o Rio de Janeiro em busca de formação política), e então a descrição de seus atributos se casa perfeitamente com uma espécie de estereótipo comunista, tendo em vista seu ceticismo em relação a Deus e às superstições – colocados assim, lado a lado, com claro prejuízo para a religião –; seus “carinhos de irmão” com o qual tratava os “companheiros” de

da experiência; é concreta.”. Cf. FOLEY, Barbara. *Radical Representations: Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*. Durham, NC: Duke University Press, 1993, pp. 305-310. (Tradução nossa).

⁶⁰ *Cacau*, pp. 113-114.

trabalho (a tinta comunista, aqui, tinge não apenas o ímpeto da coletividade mas também o próprio vocabulário escolhido); e, na mesma esteira, seu “amor” pelos trabalhadores – o que evita uma compreensão de Colodino como uma figura genericamente bondosa, e impõe a ela um recorte de classe. Além disso, é bastante significativa a expressão do desejo de Colodino ir ao Rio de Janeiro, para onde efetivamente vai, algum tempo depois, se formar teoricamente e confirmar aquilo que “intuíra” em seu tempo como trabalhador na fazenda. Juntos, esses elementos, dispostos de forma tão objetiva, apresentam Colodino como um militante comunista convicto, capaz de unir a intuição e o aprendizado empírico das roças à formação teórica, e essa construção, assim feita, revela um grau de percepção do narrador-escritor que só seria possível mesmo em uma narrativa retroflexa, embebida em uma formação política por ele adquirida posteriormente na capital.

O jogo de contradições que marca, como tem sido apontado, a interação do narrador com os demais trabalhadores reaparece nesse último excerto. O primeiro sinal surge na ressalva feita sobre a idade de Colodino: “Apesar dos seus vinte e sete anos, Colodino (...)”. Isso poderia passar como um comentário trivial, não fosse a idade do próprio Sergipano à época, que, tendo entre 20 e 22 anos, era mais novo ainda.⁶¹ Isto é, a despeito da figuração algo idealizada que o narrador faz de Colodino, ao indicar surpresa com a sabedoria quase incompatível com a idade do homem, o comentário ganha ares contraditórios, sobretudo tendo em vista que não apenas Sergipano era mais novo, mas que o próprio narrador, no momento da enunciação, também o é – e essa incoerência fica ainda mais acentuada quando o próprio narrador se diz muito parecido com Colodino. Em resumo: o narrador não se elogia diretamente – pelo contrário, seu esforço aproximativo para com os trabalhadores o impele a se figurar como parte da maioria desinformada –, mas elogia Colodino e deixa escapar algumas afirmações contraditórias quando se compara a seu mestre e ainda se espanta com a idade precoce do homem, sendo ele mais novo. Assim, a modéstia inicial, vinda do fato de o narrador se distanciar da figura sábia de Colodino, é desmentida pela notória instrução do narrador, e, nesse momento, é tensionada pelo comentário sobre a idade do companheiro. Ao compor a figura de Colodino, o narrador se distancia do mestre e se aproxima do restante dos trabalhadores presentes na cena, os quais, juntos, se impressionavam com a sabedoria do primeiro. Pois bem, mais à frente, o narrador

⁶¹ Apesar de não estar expressa textualmente, é possível, a partir de algumas passagens do romance, calcular a idade aproximada do narrador ao longo de sua trajetória: Nasce aproximadamente em 1910, perde o pai quando tinha apenas cinco anos, começa a trabalhar na fábrica aos quinze, e lá fica por mais cinco anos. Aos vinte anos vai para Ilhéus e passa dois anos trabalhando na fazenda. A escrita é datada de 1933, quando, já no Rio de Janeiro, José Cordeiro se volta para sua experiência.

começa a inverter sua posição, dizendo que “pensava muito como Colodino” e que, “alguns, como Honório, não entendiam bem”⁶². Seu posicionamento, que era próximo ao de Honório, e distante do de Colodino, passa a se mover. Em seguida, diz que “era pouco o que Colodino sabia e ele sentia dificuldade em explanar as suas ideias. Eu explicava às vezes e o carpina apoiava”.⁶³ Com essa afirmação, Sergipano, que inicialmente estava irmanado com Honório, João Grilo e Valentim, encantados pela inteligência de Colodino, não só se distancia dos outros trabalhadores como ultrapassa a condição do seu próprio mestre, que, segundo ele, tinha lá suas limitações de expressão e não conseguia explicar algumas coisas, *o que ele próprio fazia*. A troca de posições fica marcada quando o narrador nomeia Colodino, até então figurado como guia, por “carpina” – o que reitera sua função de trabalhador (quem seria, agora, o “mestre”?). É como se o passado burguês-decadente de Sergipano, manifestado simbolicamente por meio de sua educação formal, entrasse pela porta dos fundos do texto e rivalizasse com a disposição inicialmente igualitária e sincera do narrador-personagem, isto é, com seu esforço simpático ao universo dos trabalhadores.

A contradição ganha corpo na operação de distanciamento que o narrador processa em relação aos trabalhadores ao se deslocar rapidamente da posição de trabalhador-aprendiz para líder-mentor, demarcando sua posição intelectual. Contudo, como a dinâmica que organiza a relação entre o narrador e os trabalhadores não é assertiva, mas ambígua, esse movimento perde força quando, após o discurso direto de Colodino, o narrador volta a se referir aos homens na primeira pessoa do plural, igualando a todos em uma situação de desamparo: “Sabíamos pouco, mas adivinhávamos logo. A miséria ensina”.⁶⁴ Tal movimento oscilante aponta, de forma mais ampla, para certo *truncamento* no modo do romancista lidar com a matéria, e as consequências formais que decorrem desse vaivém explicitam as dificuldades do jovem Jorge Amado em construir um “romance proletário” tomando como ponto de partida a matéria brasileira. As complicações de ordem narrativa, em concordância com as interrupções formais que marcam o texto (marcadas pela intromissão de diversos gêneros textuais, como o poema, o bilhete, o anúncio, entre outros), junto a certa irresolução das ações anunciadas no romance (marcada, por exemplo, pela grande quantidade de micro-histórias de diversas personagens de pouco fôlego para o enredo), apontam para dificuldades com a forma. Esse aspecto decisivo será desenvolvido com mais profundidade no terceiro capítulo deste trabalho, quando se buscará

⁶² *Cacau*, p. 114.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

entender como essa dinâmica, que organiza o romance, em maior ou menor medida, pode formalizar a experiência histórica de seu tempo.

Aparente no excerto transcrito, o aspecto antirreligioso esboçado pela figura de Colodino é explorado ao longo da narrativa de diversas maneiras. Compondo-se como elemento de força das aspirações materialistas, esse espírito ateu fará com que o catolicismo e seus agentes apareçam como uma espécie de braço capitalista, associado sempre à figura dos coronéis, à desigualdade social, ao outro lado da luta de classes, e em alguns momentos da narrativa essa imagem se constrói de maneira bastante explícita. Ao falar dos filhos dos trabalhadores, crianças nas fazendas, o narrador comenta que estes “possuíam uma vaga ideia de Deus, um ser assim como o coronel, que premiava os ricos e castigava os pobres”.⁶⁵ Nessa expressão, a uma só vez, o narrador reforça a visão negativa do coronel construída ao longo do romance, e a ela conecta a figura de Deus, o que reitera a ótica materialista implícita à visão retrospectiva do narrador. É curioso que mesmo quando é figurado o momento da missa dos batizados, todas as ações são narradas pelo filtro da luta de classes. Desse modo, “os ricos ajoelhavam”, mas “os pobres ficavam de pé”,⁶⁶ pois se negavam a sujar suas calças recém-compradas. Nas orações das mulheres trabalhadoras, o que se vê em súplica não são as suas necessidades espirituais, mas as vicissitudes materiais da classe: “*Santa Bárbara (...) Fazei com que meu marido tenha saldo pr’a gente poder ir embora p’o Piauí ou pelo menos ir à Bahia*”, “*Eu quero que meu marido fique bom, senão a gente morre de fome, minha Santa Bárbara.*”, “*Livrai meu irmão Júlio daquela peste da Sinhá, que leva todo saldo dele.*” (grifos do autor).⁶⁷ Dessa forma, em uma aposta na verossimilhança, o narrador diz que sim, as mulheres dos trabalhadores rezavam (poderia, naquele contexto, haver oposição à disseminação da religião entre os trabalhadores?), contudo, tratavam-se de rezas “esquisitas, semicatólicas e semifetichistas”,⁶⁸ que alimentavam a única preocupação possível para os roceiros: a luta pela subsistência – o que repõe parte da faceta esquemática do romance, e reforça, por novo gesto judicativo, o lugar social desse narrador no presente.⁶⁹

⁶⁵ *Cacau*, p. 88.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 90.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 90-91.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 90.

⁶⁹ Faz-se interessante pensar que o tom crítico usado para tratar da religião – orientado, como visto, pela tendência materialista do autor – sofrerá transformações decisivas ao longo da produção de Jorge Amado. Em outros romances, como *Jubiabá* (1935) e *Tenda dos Milagres* (1969), o romancista explorará as religiosidades de matriz africana de modo mais descritivo e lúdico, interessado em seus aspectos culturais – o que tem sido objeto de grande parte dos estudos que tomam essas e outras obras de Amado como uma espécie de “documento sociológico” das questões identitárias.

Na sequência da cena, o narrador busca apresentar a conduta do padre na missa de batizados. Nesse momento, a estreita relação entre coronel e padre fica ainda mais demarcada:

O padre, vestido de ouro e seda (...) afirmava que a gente devia obedecer aos patrões e aos padres. Que não se devia dar ouvidos a teorias igualitárias (a gente ficava morto de vontade para saber destas teorias). Ameaçava com o inferno aos maus, que se revoltassem. Oferecia o céu aos que se conformassem.⁷⁰

Aqui, a crítica à igreja católica não é apenas sobre certa conivência dela para com as injustiças praticadas, sobretudo, pelos patrões, mas na propaganda antirrevolucionária, se assim pode-se dizer, apregoada pelo padre.⁷¹ O maniqueísmo da representação, nesse momento, inverte de sinal e, reproduzindo o discurso do padre, o narrador diz que os rebeldes, maus, iriam para o inferno, e os conformados, bons, iriam para o céu. Beneficiando-se da representação esquemática que conscientemente vai construindo ao longo do romance (ricos maus vs. pobres bons), o narrador, ao posicionar na fala do padre o mesmo esquema, mas em contrário, faz com que a propaganda religiosa soe como antipropaganda comunista para os trabalhadores. Utiliza-se da mensagem religiosa para expor nela, em um exercício retórico, não apenas as críticas à igreja católica, mas as próprias convicções políticas da instituição religiosa. Desse modo, a crítica à religião e a própria forma engenhosa como os discursos são representados denunciam o olhar de um narrador intelectualizado, que já não é mais o trabalhador ouvindo o sermão do padre – o que fica patente no comentário entre parênteses “(a gente ficava morto de vontade para saber destas teorias)”. Aqui, não só a utilização do verbo no passado, mas a idealização da aspiração coletiva são testemunhas do militante radicado no Rio de Janeiro.

Assim figurado, o posicionamento dos trabalhadores diante da questão religiosa ganha significações importantes. O isolamento de Colodino como incrédulo – explicitado em passagens como “O padre levantava a hóstia. Ajoelhavam-se todos, à exceção de Colodino, que

⁷⁰ *Cacau*, p. 92.

⁷¹ A mobilização anticomunista, no Brasil, surgiu após a Revolução de 1917 via influxo externo, uma vez que a célula nacional do Partido Comunista mesmo seria criada apenas em 1922. Na base do movimento brasileiro contrário à propagação das ideias comunistas sempre esteve a Igreja Católica, e a luta contra “ameaça vermelha”, que era antes vista como perigo remoto, foi ganhando força, alcançando seu ápice na década de 1930. Desse modo, é possível dizer que “a Igreja Católica se constitui, provavelmente, na instituição não-estatal (...) mais empenhada no combate aos comunistas ao longo do século XX.” Para eles, o comunismo, mais que um programa socioeconômico, se configurava uma filosofia em tudo oposta aos valores católicos, isto é, “negava a existência de Deus e professava o materialismo ateu; propunha a luta de classes violenta em oposição ao amor e à caridade cristãs; pretendia substituir a moral cristã e destruir a instituição da família”. Desse modo, o discurso encampado pelo padre em *Cacau* é, ainda que orientado pelo recorte esquemático próprio do romance, consonante ao movimento católico geral da época. Cf. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o “perigo vermelho”: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. Tese (doutorado) – USP/FFLCH/Departamento de História. São Paulo, 2000, pp. 16-24; pp. 35-44.

não acreditava”⁷² – se dá em concordância com a postura de liderança esclarecida e certa vocação vanguardista conferida a ele. A síntese desse processo ocorre quando, depois de sair fugido da fazenda, Colodino vai, de fato, para o Rio de Janeiro. De lá, manda uma carta para Sergipano por meio da qual o convida a se mudar para a Capital:

Rio, 12 de setembro de 193...

Sergipano:

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

Venha embora para cá, Sergipano. Aqui se aprende muito. Tem resposta para o que a gente perguntava aí. Eu não sei explicar direito. Você já ouviu falar em luta de classe? Pois há luta de classe. As classes são os coronéis e os trabalhadores. Venha que fica sabendo tudo. E um dia a gente pode voltar e ensinar para os outros.

Abrace os conhecidos e

Colodino. (Grifos do autor).⁷³

O fato de Colodino começar a carta anunciando já haver encontrado um emprego na nova cidade busca afastar de sua imagem qualquer suspeita de traição de classe. Ainda que possivelmente em condições distintas, até porque sua nova ocupação não é revelada, a carta estabelece um diálogo entre trabalhadores, o que a legitima. No fraseado adotado, é possível, desde logo, perceber o ideário comunista subjacente à visão de mundo de Colodino. A presença da palavra “camarada”, que na carta aparece para se referir aos outros de classe, também está presente ao longo da narrativa e marca essa mesma característica no narrador, funcionando como espécie de testemunha da escrita retroflexa do romance. Com a aparição da expressão “luta de classe”, também própria desse universo, escancara-se o tom pedagógico que efetivamente orienta o romance em sua intenção militante. A carta-convite que traz em si um esboço de noções elementares do pensamento comunista e, ao mesmo tempo em que é decisiva para o destino de Sergipano – uma vez que, a essa altura do romance, ele estava dividido entre seu instinto de classe e o amor pela filha do coronel⁷⁴ –, acaba por apresentar ao leitor, de forma básica e didática, o conceito da luta de classes. E é nessa dupla função, que aponta para dentro e para fora do romance – uma vez que tanto influi no destino das personagens quanto cumpre uma função formativa sobre o leitor –, que reside a força pedagógica do romance, tão cara às obras contemporâneas de *Cacau*.⁷⁵ O empenho ativista e educativo da carta se reforça pelo

⁷² *Cacau*, p. 91.

⁷³ *Ibidem*, p. 143.

⁷⁴ Os pormenores dessa relação e suas implicações tanto no enredo quanto na figura do narrador serão explorados em outro momento deste trabalho.

⁷⁵ É possível traçar comparações, por exemplo, com o livro *Parque Industrial* (1933), de Patrícia Galvão. Ali, os traços pedagógicos se dão de forma ainda mais direta que em *Cacau*, explicitando-se em propaganda partidária. Ainda que em graus diferentes, ambas as propostas guardavam semelhante intenção militante do ideário de

desejo do remetente de voltar às fazendas de cacau para ensinar aos outros trabalhadores esse conhecimento que, posto como uma espécie de fermento de consciência, é apresentado como recurso libertador da situação exploratória ali vivida.

Por fim, a linguagem de Colodino, que ao longo da narrativa já possuía representação diferenciada em relação à dos outros trabalhadores, aparece nesta carta em uma perfeita escrita. Sua sintaxe é bem organizada e as construções adequadas às convenções gramaticais. Novamente, o uso dessa linguagem é restrito a essa personagem, uma vez que nas outras cartas apresentadas pelo narrador, escritas por outros trabalhadores, isso se dá de forma distinta, o que corrobora a ideia de que também a formação intelectual de Colodino efetivamente se completou fora dos limites do romance, ou seja, no Rio de Janeiro.

Tratando-se de uma representação da linguagem escrita, e não falada, e confiando no anunciado interesse do narrador de simplesmente transcrever as cartas escritas pelos próprios trabalhadores, não é possível afirmar que haja, necessariamente, qualquer interferência ou manipulação sobre a expressão desses homens e mulheres. Desse modo, as correspondências grafadas com desvios gramaticais não parecem possuir, a princípio, um traço distintivo entre a figura do narrador letrado e dos trabalhadores iletrados. Assim, a linguagem menos elaborada, própria da oralidade, se mistura a uma visível tentativa de uso de uma variante mais formal, típica da escrita, por parte dos trabalhadores, o que confere verossimilhança ao material. Por exemplo, em uma carta da prostituta Antonieta para Sergipano, aparece a formulação “*Au longe beijote, porque não veio até aqui hontem, e que já esta esquesendo de mim, não fasa assim meu bem*” (grifos do autor).⁷⁶ Nesta, as palavras grafadas *ipsis litteris*, junto a uma confusa sobreposições de frases, contrastam com a colocação pronominal em “beijo (-) te”, que apresenta a tentativa de uma construção mais próxima da formalidade solicitada pelo registro escrito.

esquerda proposto pelo PCB. Cf. GALVÃO, Patrícia. Parque Industrial. (3ª ed.). Porto Alegre: Mercado Aberto; São Paulo: EDUFSCar, 1994. Esse tom de propaganda que se dá no posicionamento simpático do narrador para com os trabalhadores guarda relações com o pano de fundo histórico da época em que era fora escrito. Segundo o crítico Edvaldo Bergamo, “[Em *Cacau*,] o narrador toma partido pelos pobres e desvalidos, em um *parti pris* ideológico de evidente intencionalidade política, posto que eleva o assalariado como ator principal no processo de modificação social, em uma homologia com o contexto histórico do país à época (década de 1930), em que o trabalhador vinha merecendo atenção especial, uma vez que passava a ser sujeito ativo e o centro das lutas pelo poder.” Isso porque “a massa laboriosa era disputada tanto pelos idealizadores da política trabalhista do ditador Getúlio Vargas quanto pelos ideólogos de esquerda da luta revolucionária, que reconheciam nas reivindicações da classe obreira sua principal motivação. O romance de Jorge Amado correspondia, pela via literária, a esse momento de embate, optando claramente pelos interesses do espoliado.” Cf. BERGAMO, Edvaldo. *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português*. São Paulo: Editora UNESP, 2008, pp. 118-119. (Grifos do autor).

⁷⁶ *Cacau*, p. 141.

Contudo, a atitude aparentemente neutra do narrador ao expor as cartas marcadas pelo semianalfabetismo dos trabalhadores vai se problematizando ao longo do capítulo “Correspondência”. Na sequência de reprodução bruta dos escritos, são apresentados apenas os nomes dos remetentes e dos destinatários, reforçando certo sentido de impessoalidade no contato do narrador para com os papéis. Contudo aparece, entre parênteses, um comentário do narrador antes da quarta carta – enviada pelo capataz Algemiro para o coronel Manoel Misael –, que rompe com essa exposição quase documental: “Carta de Algemiro ao coronel (ditada por Algemiro e escrita por mim)”.⁷⁷ Ao registrar que aquela carta, escrita de maneira exemplar, sem qualquer desvio gramatical ou ortográfico, era, sim, de um trabalhador, mas que fora redigida por ele, o narrador mais uma vez se vale da linguagem para repor a referida distância. Isto é, aquela exposição das cartas, cuja disposição colocava lado a lado as produções dos letrados e dos iletrados, sem distinção, é rompida pelo comentário que demarca (e remarca) a distância insuperável entre o narrador intelectualizado, detentor do conhecimento formal, e aqueles homens rústicos, tão diferentes dele. Nessa esteira, outro comentário feito pelo narrador aponta para a mesma direção. Para apresentar a última das sete cartas, escrita pelo advogado Luiz Seabra, que ainda não havia aparecido no romance, José Cordeiro diz, em tom retórico: “Pra que alfabetizar essas criaturas se o dr. Luiz Seabra, advogado, escrevia cartas como esta[?]”.⁷⁸ Seu comentário, a princípio, se refere à carta mal redigida pelo advogado, cuja titulação pressupunha uma instrução mais refinada. Na carta, o que causa revolta no narrador é o contraste entre a sintaxe e o vocabulário rebuscados e os desvios ortográficos, visíveis nesse trecho: “*É com a alma a regosijar em jubilo, e o coração transbordante de prazer que disponho deste cálamo sagrado, com o fim de dar minhas notícias e ancioso p’ro recebe-las de meu inesquecível amigo de infância*” (grifos do autor). O curioso é que a pergunta retórica do narrador, anterior à carta, busca deslegitimar o advogado e sua escrita, não pela recusa da forma empolada, mas pela condenação das “impurezas” do texto, o que reitera o lugar simbólico desse narrador. Por um lado, é verdade que o comentário de José Cordeiro carrega em si uma grande carga de ironia contra os “doutores”; por outro, o fato de fazê-lo à luz de um contexto de tensão entre a sua linguagem e a dos trabalhadores – tensão que, como visto, permeia o romance –, acaba por alimentar a contradição e, de alguma forma, relativizar algo que, ao menos em tese, segundo seu próprio empenho militante, seria inquestionável (“Pra que alfabetizar essas criaturas [?]”). Tendo em vista que, segundo o próprio José Cordeiro, o livro havia sido feito

⁷⁷ *Cacau*, p. 142.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 143.

para “contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau”, sem qualquer preocupação literária⁷⁹ e com a certeza da honestidade sobre os fatos,⁸⁰ ao relativizar a instrução daqueles trabalhadores, no limite, o narrador acaba por deixar transparecer as contradições do próprio projeto militante de quando escreve no presente, segundo o qual os instruídos, pequeno-burgueses, levariam a formação política às massas, uma vez que a formação obtida pelo advogado, ali, de nada valia – uma concepção “iluminista” que vigorou no Partido Comunista por décadas, e que aqui atesta o olhar particular e militante do sujeito que reelabora a sua experiência. A contradição se revela ainda mais forte quando se atenta para o fato de que, na construção proposta por José Cordeiro, o ato da escrita da carta de dr. Luiz Seabra está localizado no passado, mas o questionamento sobre a validade da alfabetização dos trabalhadores está no presente. Assim, a carta mal escrita habita o tempo do acontecimento, e a reflexão problemática, o tempo da escrita do romance. Ou seja, essa relativização claramente remete aos pensamentos do tipógrafo intelectualizado José Cordeiro, que, apesar de seus impulsos de aproximação em relação aos trabalhadores, a todo momento deixa escapar, à revelia, sua irreparável ânsia de distinção.

Além da contradição exposta pelo uso do tempo verbal, o narrador, ainda nesse lapso, se refere aos trabalhadores como “essas criaturas”. Na expressão, além do distanciamento devidamente marcado pelo uso do pronome demonstrativo, os entes que ao longo do romance eram figurados como “trabalhadores”, “companheiros”, “camaradas”, sempre sob a ideia de um sentimento de coletividade, aparecem aqui de modo oposto, como “criaturas”. Essa escolha lexical pode explicitar o teor de denúncia em relação ao atraso regional ao enfatizar a vida de pura subsistência, mas parece também reforçar o alheamento com que o narrador observa os homens trabalhadores no trecho. Tal ambivalência assinala um conflito entre certo desejo de aniquilamento da longitude que o separa daqueles homens e as manifestações incidentais de sua

⁷⁹ *Cacau*, p. 141.

⁸⁰ Essa ideia é reforçada quando, no começo do capítulo “Correspondência”, ao explicitar suas intenções com *Cacau*, José Cordeiro diz compor o romance a partir de algumas cartas de trabalhadores recolhidas previamente (segundo ele, inclusive, o plano era publicar apenas as cartas reunidas). Assim, cria-se uma apresentação que sustenta a ideia de honestidade diante dos fatos, e até de certa impessoalidade na construção do livro. Entretanto, essa impressão se tensiona quando se observa, por exemplo, que, das sete cartas elencadas, apenas três são diálogos entre duas personagens que aparecem na narrativa, e dessas três, apenas uma traz consigo um conteúdo relevante, que dialoga diretamente com o enredo – justamente a carta que Colodino envia para Sergipano, convocando-o ao Rio de Janeiro. Desse modo, a premissa da honestidade documental perde força, uma vez que os conteúdos das cartas reveladas não servem para confirmar o enredo de forma decisiva (colaborando ainda mais para o desconjuntamento do romance, como se verá). Assim, não estando a narrativa pura e simplesmente nas correspondências – ao contrário do que os argumentos do narrador-escritor poderiam fazer supor –, torna-se ainda mais pertinente a suspeita sobre a imparcialidade do ponto de vista e o grau de reelaboração da experiência em *Cacau*.

posição distinta – posição esta que, ancorada no momento da escrita do romance, guarda ressonâncias também com sua formação burguesa inicial.

A fim de compreender o alcance do trato com a linguagem no romance de Jorge Amado, cabe compará-lo brevemente com outros livros que, participantes do mesmo movimento regionalista, necessariamente se defrontaram com questões semelhantes. Em *O Quinze* (1930), Rachel de Queiroz constrói uma prosa, como disse Vilma Arêas, próxima do trabalho manual. Isto é, tal e qual o artesanato, a simplicidade aparente esconde o trabalho minucioso e o tratamento refinado do artista.⁸¹ Em uma narrativa enxuta, ambientada no sertão cearense, a obra foi uma das que inauguraram o chamado “romance do nordeste”, e a novidade que o livro representou foi prontamente notada pelo público, uma vez que foi um sucesso de vendas, e pela crítica, que, bem impressionada, mal soube afirmar ao certo se aquilo se tratava, de fato, de um romance.⁸² Assim, a narrativa de *O Quinze* caracteriza-se por trilhar outra direção daquela literatura regionalista praticada desde o século XIX. Isto é, sem deixar de tratar dos dramas inerentes à seca – o que já está anunciado desde o título, que faz referência à seca histórica na região, de 1915⁸³ – o livro desloca seu centro de interesse para as percepções de Conceição, uma jovem professora da capital do estado do Ceará, que vai passar férias na fazenda da avó. A personagem solitária e deslocada naquele ambiente rural carrega em si características que apontam para um mundo “moderno”: o fato de valorizar a instrução intelectual, morar na capital, ser solteira, trabalhar. Acontece que, em contato com o “atraso” do sertão nordestino, a personagem deixa entrever suas contradições, que são bem marcadas, por exemplo, nos acontecimentos de sua paixão não resolvida pelo vaqueiro Vicente. Este, em oposição ao próprio irmão, que era promotor em Cariri, trazia em si elementos do universo arcaico, e o flerte que ocorre entre ambos acaba sintomaticamente sem resolução.⁸⁴ Para além da semelhança entre os casos amorosos irresolvidos, tanto n’*O Quinze* quanto em *Cacau* (como se verá adiante), cabe lembrar que, em termos de linguagem, há, em *O Quinze*, uma operação poderosa: Rachel trata de “questões sérias e complexas” valendo-se de uma linguagem marcada pela “fala

⁸¹ ARÊAS, Vilma. Apud. ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. “O sertão em surdina (Ensaio sobre *O Quinze*)”. In: *Literatura e Sociedade*, v. 5, n. 5, pp. 108-118, 6 dez. 2000, p. 116.

⁸² Nos termos de Arrigucci Junior: “Aripino Grieco duvidou também do gênero, (...) pois não sabia dizer se se tratava de romance.” Cf. ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Op. cit., p. 109.

⁸³ *Ibidem*, p. 117.

⁸⁴ Uma passagem do romance chama a atenção por ser profundamente reveladora dessa contradição íntima em Conceição. Ao saber dos contatos de Vicente com Josefa, filha do roceiro Zé Bernardo, a personagem diz para a avó: “- Tolice, não senhora! Então Mãe Nácia acha uma tolice um moço branco andar *se sujando com negras?*”. Esse comentário notadamente preconceituoso revela, em uma explosão de ciúme, o que na personagem “moderna” havia de “atrasado”, repondo em si mesma as estruturas arcaicas próprias do país escravista. Cf. QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. (111ª ed.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2019, p. 69. (Grifos nossos).

comum do meio cearense”, “sem apelo ao pitoresco” – há “sábio aproveitamento das formas de oralidade”.⁸⁵ Isso é feito a partir da construção de uma voz narrativa em terceira pessoa que transita entre a narração e a subjetividade das personagens por meio do uso do discurso indireto livre, dessa forma aproximando uma ponta da outra. Com isso, a romancista busca resolver “os velhos descompassos do romance regionalista: as diferenças de classe, de saber e outras entre o narrador culto e o falar rústico das personagens, vício sintomático de cisões mais fundas entre o narrador e um universo do qual ele realmente não faz parte”.⁸⁶ Dessa forma, a operação estilística empenhada em *O Quinze* em muito difere daquela vista em *Cacau*, cuja dinâmica existente não consegue resolver, pela forma, os impasses existentes entre narrador culto e personagem rústica.

Com um procedimento narrativo semelhante àquele praticado por Rachel de Queiroz, mas empenhado de maneira mais radical, Graciliano Ramos propõe, em *Vidas Secas* (1938), um romance que não sendo “sobre a fome” – “aparência clássica” sustentada por parte da crítica –, estrutura-se sobre as tensões entre o narrador (“emissor da cultura”) e suas personagens, pobres, que fogem da seca em busca de trabalho.⁸⁷ Por meio do emprego do estilo indireto livre, o ângulo narrativo se aproxima dos retirantes, e é justamente isso que trará decisivas implicações formais ao romance. Na tentativa de constituir “um universo alheio” ao seu, o narrador, “por um ângulo simpático, une-se à família”, e localizando-se como uma “sombra” das personagens, “com eles” julga os acontecimentos do enredo. Assim, este narrador intelectualizado se compõe como uma espécie de “procurador dos pobres”, e aí se localiza o problema crítico central do livro.⁸⁸ Ana Paula Pacheco propõe a seguinte formulação: “O narrador de terceira pessoa [em *Vidas Secas*] (...) faz figura de problema, o que significa que embora a *simpatia* do escritor esteja com os pobres, a *refração social* de seu ofício fica indicada” (grifos da autora).⁸⁹ Assim, as discussões sobre o romance giram em torno da mesma grande problemática do romance social brasileiro produzido na década de 1930, aquela que busca compreender as tensões existentes na representação construída de um outro de classe. Nesse sentido, mais do que a denúncia das parcas condições de vida dos grupos historicamente

⁸⁵ Não à toa, a última edição do romance, utilizada por esse trabalho, incorporou em seus apêndices um detalhado glossário.

⁸⁶ ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. “O sertão em surdina (Ensaio sobre *O Quinze*)”. In: *Literatura e Sociedade*, v. 5, n. 5, p. 108-118, 6 dez. 2000, pp. 112-116.

⁸⁷ O argumento aqui remontado está contido no ensaio de Ana Paula Pacheco sobre a obra. Cf. PACHECO, Ana Paula. “O vaqueiro e o procurador dos pobres: *Vidas Secas*”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 60, pp. 34-55, abr. 2015.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 36-44.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 45.

oprimidos no Brasil, por meio da estilização da linguagem, o romance de Graciliano Ramos busca resolver tal impasse na medida em que constrói um narrador que, não querendo transpor as diferenças sociais entre ele e a matéria da qual trata, a formula como *problema*, ao conseguir elevar à linguagem seu caráter reflexivo sobre “*o confronto entre trabalhos diversos, (...) intelectual e braçal*” (grifos da autora).⁹⁰ Enfim, essa leitura propõe uma reflexão que perpassa “as relações entre linguagem, ponto de vista e universo social”,⁹¹ o que, de alguma forma, ilumina também os interesses do trabalho aqui desenvolvido. A nosso ver, o romance de Jorge Amado gira em torno de questões semelhantes, mas acaba propondo saídas distintas: o narrador em primeira pessoa, cujas particularidades estão sendo aqui tratadas, se, por um lado, não conta com o propósito autoacusatório do narrador de Graciliano ou com a transfusão regionalista praticada por Rachel de Queiroz, por outro, também revela um discurso saturado de nuances.

Enfim, é principalmente na linguagem do romance que a dinâmica de aproximação e distanciamento aparece formalizada. É por meio do uso desse recurso que o narrador-escritor *sui generis* de *Cacau* se expressa e constrói a expressão do outro. Por isso, é principalmente nela que se concentram as contradições e ambivalências da operação proposta pelo livro: a de narrar a vida dos pobres e trabalhadores a partir da visão de um narrador próprio de outra posição social que, não obstante a simpatia e as boas intenções contidas no movimento aproximativo que o marca, ao longo do romance vai se deixando revelar como um sujeito distinto, seja por suas raízes burguesas, seja por sua condição de trabalhador intelectualizado, e, assim, vai repondo, no ato mesmo de narrar, as diferenças inevitáveis que o separa da matéria narrada.⁹² É como se, concomitantemente às postulações distribuídas ao longo do romance, que testemunham a favor da composição em suas significações projetadas e do esforço desse narrador de ir até o povo e figurá-lo, acontecesse um irrefreável movimento inverso, em negativo, a partir do qual os traços de classe desse narrador e as contradições de seu intento se desvelassem em detalhes. São verdadeiras uma e outra: a aproximação se dá propositadamente, o distanciamento de modo involuntário. E apesar de apontarem para direções opostas, tais movimentos não são excludentes entre si, e, justamente juntos, compõem a dinâmica estrutural

⁹⁰ PACHECO, Ana Paula. “O vaqueiro e o procurador dos pobres: *Vidas Secas*”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 60, pp. 34-55, abr. 2015, p. 38.

⁹¹ *Ibidem*, p. 44.

⁹² Sobre as marcas que inevitavelmente o narrador deixa no texto narrado, Walter Benjamin diz que: “A narrativa (...) não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.” Cf. BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 205.

que organiza não apenas a linguagem, mas o romance como um todo. É isso que parece garantir o interesse crítico do livro.

1.2 Uma dinâmica de aproximação e distanciamento

As contradições que se apresentam marcadamente na linguagem do narrador-escritor de *Cacau* – e a alçam como elemento-chave para a compreensão do romance – vão se estendendo a outros elementos constitutivos da obra na medida em que a questão deriva da problemática interação do narrador com a matéria sobre a qual escreve. Não deixando de orbitar em torno do aspecto linguístico, até porque é este mesmo o objeto da literatura, o excerto a seguir apresenta outros traços que apontam para esse mesmo sentido. A ocasião, extraída do primeiro capítulo, apresenta um quadro geral do contexto social no qual os trabalhadores de cacau estavam inseridos:

Nós ganhávamos três mil e quinhentos por dia e parecíamos satisfeitos. Ríamos e pilheriávamos. No entanto nenhum de nós conseguia economizar um tostão que fosse. A despensa levava todo nosso saldo. A maioria dos trabalhadores devia ao coronel e estava amarrada à fazenda. Também quem entendia as contas de João Vermelho, o despenseiro? Éramos quase todos analfabetos. Devíamos... Honório devia mais de novecentos mil-réis e agora nem podia se tratar. Um impaludismo crônico quase o impedia de andar.⁹³

É esse o momento em que, pela primeira vez, o narrador se insere no romance, ainda assim de forma não singularizada. O pronome pessoal de primeira pessoa do plural vai marcar sua presença apenas no quadragésimo parágrafo da narrativa. Até então, a exposição da rotina dos homens da fazenda de cacau vinha sendo feita por meio da terceira pessoa, o que estabelecia, de saída, uma observação distanciada, mais próxima do documentário. A demora para se incluir naquele contexto já anuncia certa dificuldade de abordar a vida dos trabalhadores e de conseguir resolver seu posicionamento em relação a eles⁹⁴ – o que pode ser visto como sintoma de uma dificuldade maior, a de se construir um romance proletário a partir da matéria local, tão distinta daquela sobre a qual os romances proletários “clássicos” se debruçam. O distanciamento inicial é cortado pela brusca mudança de perspectiva contida no trecho, que, então, passa a colocar este narrador lado a lado com aqueles homens.

⁹³ *Cacau*, p. 14.

⁹⁴ Essa interpretação foi proposta por Luís Bueno: “Uma vez que não se encontra qualquer funcionalidade nesse “ocultamento” da primeira pessoa, (...) tudo indica que se trata de mais um sintoma da dificuldade desse narrador em se ver como proletário.” Cf. BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Campinas: Editora da Unicamp, 2015, p. 183.

Acontece que o empenho aproximativo do narrador é, a todo tempo, tensionado pelo conteúdo de suas afirmações. Essas, alcançando validade para o conjunto dos trabalhadores, não elidem as contradições que a presença de um homem de origem pequeno-burguesa implicava dentro do grupo de roceiros. Dessa forma, ao se posicionar ao lado dos homens para dizer que “nenhum de nós conseguia economizar um tostão que fosse”, a afirmação generalista ganha um sentido de meia-verdade. Isso porque, apesar de realmente falsa a esperança de se construir riqueza como trabalhador do cacau,⁹⁵ o enredo mostra que Sergipano sai da fazenda com cento e oitenta mil-réis. Mesmo que isso não indicasse um volume de dinheiro expressivo, a ponto de significar acúmulo de riqueza, ou ascensão social por meio daquele trabalho, a situação de Sergipano em relação aos demais é outra. Havendo chegado em Ilhéus com dezesseis mil e quatrocentos réis, como aparece no início do capítulo “Alugado”, o fato de sair da fazenda com cento e oitenta mil-réis, mostra que Sergipano consegue juntar um volume de dinheiro quase onze vezes maior que aquele com o qual chegou: “Saltei em Ilhéus com dezesseis mil e quatrocentos, uma pequena trouxa de roupa e uma esperança não sei mesmo de quê”;⁹⁶ “Acertei minhas contas com João Vermelho, retirei cento e oitenta mil-réis, saldo de dois anos, e arrumei minha trouxa”.⁹⁷ Os outros trabalhadores, seus pares, tinham uma situação financeira distinta: Honório, por exemplo, “devia mais de novecentos mil-réis”⁹⁸; o barceiro doente e alcoólatra Zé Luís, ao ser despedido, foi informado do saldo de dezoito mil-réis que ainda lhe restava – contudo, nem mesmo esse dinheiro conseguiu resgatar, uma vez que havia sido punido em sessenta mil-réis por, segundo o coronel, deixar mofar trinta arrobas de cacau. Para pagar, teria de continuar trabalhando na fazenda, sem receber pagamentos, o que o faz fugir.⁹⁹ Assim, o esforço simpático do narrador, nessa afirmativa, não se respalda nos fatos da própria narrativa por ele construída. Sua aproximação para com os trabalhadores endividados, é também tensionada por sua fala quando, na linha seguinte, não deixa clara sua inserção no coletivo dos devedores. Dessa vez, o narrador é menos incisivo sobre sua posição ao dizer que, na verdade, “a maioria dos trabalhadores devia ao coronel”, enfraquecendo a generalização e deixando indefinido, com isso, o entendimento sobre sua posição em relação a esse grupo. Além disso, a maneira digna como Sergipano partiu da Fazenda Fraternidade rumo ao Rio de Janeiro

⁹⁵ Fato que é demonstrado e sustentado ao longo do livro pelo narrador-escritor que, instruído politicamente, toma a revelação dessa realidade como um meio de construir sua crítica social.

⁹⁶ *Cacau*, p. 28.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 152.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 14.

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 80-82.

– em tudo diferente das outras mostradas no romance, como as de Zé Luís e de Colodino, que tiveram de fugir – reforça a diferença de sua situação: se os trabalhadores, em geral, estavam “amarrados à fazenda” e não “entendiam as contas de João Vermelho”,¹⁰⁰ Sergipano, além de acertar as contas com o despenseiro, sai de lá com um bom dinheiro, o que pressupõe alguma dose de cálculo e sagacidade.¹⁰¹ Por isso, sua intenção generalista de irmanação com os trabalhadores soa controversa. A diferença entre a situação financeira do narrador e a das demais personagens ao fim da temporada de trabalho na fazenda aponta para o distante nível de instrução que as marca. A experiência prévia de filho de industrial – dado mencionado no início do romance, mas obliterado pelo resto da narrativa – certamente contribui para o “saldo positivo” de Sergipano. O fato de o narrador conseguir “escapar” das armadilhas impostas pelo despenseiro da fazenda indica que, mesmo em seu tempo de roceiro, quando de fato trabalhava na fazenda de cacau, sua experiência não era a mesma dos outros trabalhadores, isto é, sua origem efetivamente burguesa não comportava o nivelamento com os demais homens, e os acontecimentos serviam de testemunhas dessa diferença, a despeito de qualquer intenção outra. Nesse sentido, tal episódio se organiza, também, a partir da referida dinâmica de aproximação intencional e distanciamento involuntário do narrador para com seus pares.¹⁰²

¹⁰⁰ *Cacau*, p. 14.

¹⁰¹ A problemática das contas de pagamento também aparece em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. No romance de Jorge Amado, o conflito entre as contas “justas” e as contas “fraudadas” aparece na distinção entre o saldo de Sergipano e o saldo dos demais trabalhadores, justamente como fator característico das contradições de um narrador advindo de outra classe social que, apesar das intenções de se aproximar do conjunto dos trabalhadores, acaba por viver uma experiência outra, que não é exatamente aquela que deseja aparentar. Em *Vidas Secas*, tal problemática aparece concentrada no capítulo “Contas”, no qual Fabiano, por meio do discurso indireto livre, parece não conseguir sequer imaginar um cenário em que seu saldo fosse significativo: “Se pudesse economizar durante alguns meses, levantaria a cabeça. Forjara planos. Tolice, quem é do chão não se trepa.”. Contudo, a cena em que vai acertar as contas com o patrão é emblemática: “Fabiano voltou à cidade, mas ao fechar o negócio notou que as operações de sinha Vitória, como de costume, diferiam das do patrão. Reclamou e obteve a explicação habitual: a diferença era proveniente de juros.”. Após a divergência, Fabiano não se conforma, mas ao se deparar com a postura firme e agressiva do patrão, pede desculpas e se resigna diante da injustiça desconfiada. Assim, se a postura de Fabiano já se difere daquela própria dos trabalhadores oprimidos de *Cacau*, se distancia enormemente de como tal situação é resolvida por Sergipano – o que, em primeiro plano, reafirma a distinção da experiência vivida pelo narrador de *Cacau* em relação aos demais trabalhadores sertanejos e, em segundo plano, reforça as diferenças entre os romances de Graciliano Ramos e Jorge Amado que, diante de problemáticas semelhantes, propõem saídas diferentes em seus romances. Cf. RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. (117ª ed.). Rio de Janeiro: Record, 2012, pp. 93-95.

¹⁰² Luís Bueno, em sua *História do Romance de 30*, percebe certa “mobilidade” da posição do narrador de *Cacau*, e aponta para um incessante esforço de ser, ele, o mais proletário possível. Exemplifica dizendo que, ao figurar Colodino como o trabalhador mais culto, o narrador-personagem se afasta, se aproximando dos outros, menos instruídos; mas quando o parâmetro utilizado são as personagens da burguesia, José Cordeiro não vê problemas em se aproximar, então, de Colodino. Em partes, a leitura aqui proposta se aproxima daquela sugerida por Luís Bueno, uma vez que observa a movimentação da posição do narrador de maneira crítica. Contudo, a análise de Bueno indica tal deslocamento como sendo parte do interesse propagandístico da obra – isto é, o interesse em se irmanar, sempre, com os trabalhadores faria parte do desejo “proletarizante” –, enquanto aqui, o interesse é apontar de que forma as movimentações do narrador compõem uma dinâmica contraditória que, além de criar o jogo de oscilação exposto, pode ser visto como índice de problemáticas maiores, sobretudo à luz do processo histórico

Ainda no segmento em análise, o impulso aproximativo e o empuxo distanciador que marcam a posição oscilante do narrador em relação aos trabalhadores aparecem postos em sequência. Quando volta a tratar da questão financeira, novamente se inclui no grupo de trabalhadores que possuíam dívidas com o coronel, mas prontamente se desidentifica, deslocando tal condição para Honório: “Devíamos... Honório devia mais de novecentos mil-réis”.¹⁰³ Em outro momento, o narrador faz uma afirmação que serve como resumo exemplar de todo o movimento. Ao dizer que “éramos *quase* todos analfabetos”,¹⁰⁴ José Cordeiro propõe uma aproximação horizontal, mas ao mesmo tempo demarca sua posição em uma ressalva. Isto é, deixa aberta uma fresta por onde escapa da generalização e que permite sua separação do grupo. Desse modo, ao realizar um movimento aproximativo exagerado e se incluir nos dramas de classe daqueles homens, José Cordeiro novamente hesita diante da realidade. O fato de ser um dos únicos homens alfabetizados entre os empregados da fazenda – que inclusive, como visto acima, auxiliava aqueles que não sabiam escrever e transcrevia suas cartas em variante formal –, faz com que essa tentativa de se igualar aos trabalhadores analfabetos seja, em verdade, um franco empenho solidário que, no entanto, se desfaz em contradição.

Voltando ao excerto, para se referir à doença de Honório, o narrador diz que um “impaludismo crônico” o acometia. Ao escolher chamá-la assim – tendo tantos outros nomes, mais populares, à disposição, como malária ou maleita¹⁰⁵ – o contraste entre a generalização da condição analfabeta e a escolha por um vocábulo menos popular ganha força, uma vez que, já não sendo analfabeto naquele tempo de fazenda, a diferença entre a situação daqueles trabalhadores e a sua, agora como tipógrafo intelectualizado, fica ainda mais clara. Nesse novo esforço para se irmanar aos trabalhadores, o narrador, se colocando como um igual, e definitivamente não o sendo, acaba insistindo na impossível operação de apagar seus traços de classe.

brasileiro. Cf. BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Campinas: Editora da Unicamp, 2015, pp. 182-183.

¹⁰³ *Cacau*, p. 14.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Tendo em vista o propósito da geração de 1930 de se valer de uma linguagem descomplicada como parte de seu projeto de representar a “realidade viva” da população pobre das regiões mais afastadas do Brasil, sobretudo o Nordeste, Antonio Candido afirma que, no geral, os escritores de 1930 “acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas, que acarretava a depuração antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo.” Cf. CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: *A educação pela noite*. (6ª ed.). Rio de Janeiro, 2011, p. 225. Vale ressaltar que este é, inclusive, o nome de um romance contemporâneo de *Cacau*, publicado por Lúcio Cardoso em 1934. Cf.: CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. (3ª ed.). Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1974.

Essa dinâmica que vem sendo apontada como uma espécie de jogo incessante de aproximação e distanciamento, concentrada na figura do narrador-escritor – e então na linguagem adotada e na forma de representação de si e do outro –, vai aparecer formalizada, inclusive, na forma verbal elegida por José Cordeiro para narrar a trama. Sendo, a história, narrada retrospectivamente, é inevitável que o distanciamento temporal que separa o escritor dos fatos por ele narrados transpareça na construção do romance. Não podendo contar a história no presente – uma vez que o romance, sem a decisão de Sergipano pela luta, e a consequente ida ao Rio de Janeiro, perderia seu próprio propósito pedagógico –, narra os fatos passados valendo-se principalmente de verbos flexionados no imperfeito. Essa escolha, não à toa, acaba gerando certo efeito presentificador nos acontecimentos. Gramaticalmente, esse tempo verbal é caracterizado por representar uma espécie de “segundo ‘presente’” localizado no passado. Isto é, o pretérito imperfeito não pode ser tomado simplesmente como um tempo passado, mas deve ser entendido como um “‘presente’ no passado”, ocorrido extensivamente, e cujas ações, assim como o presente, podem possuir o seu próprio pretérito (pretérito mais-que-perfeito) e seu próprio futuro (futuro do pretérito).¹⁰⁶ Desse modo, a construção feita por meio dos verbos flexionados no pretérito imperfeito, formaliza, também sob esse aspecto, a dinâmica de aproximação e distanciamento que orienta o narrador, uma vez que, não sendo possível transpor a distância temporal que efetivamente separa o momento da escrita e o momento dos fatos narrados, o modo de contá-los tende a uma aproximação ao localizar esse passado não em um tempo conclusivo, mas nesse espaço que representa uma espécie de passado presentificador, como se as ações passadas, não sendo pontuais, pudessem se estender. Nos outros trechos transcritos, esse uso verbal é visível. Ao falar das ações transcorridas na época de quando era trabalhador da fazenda, José Cordeiro prefere usar o verbo no pretérito imperfeito; para falar de momentos passados no Rio de Janeiro, se vale do pretérito perfeito. Alguns exemplos: “A nossa fogueira, um palmo mais alta que a do coronel, *lançava* labaredas muito altas para o céu cheio de estrelas” (grifo nosso)¹⁰⁷ – mesmo essa sendo uma situação pontual, tendo em vista que ocorreu apenas uma vez, por um breve momento, o tempo verbal utilizado é este, que apresenta a ação de forma extensiva. Em outro exemplo, ao falar sobre a criação de *Cacau*, diz

¹⁰⁶ Nas palavras de Evanildo Bechara: “(...) não se pode, a rigor, atribuir ao imperfeito a pura e simples significação de passado, a não ser que ele seja considerado um “presente” do passado. Como um segundo “presente” pode – como ocorre com o presente próprio, que tem seu pretérito representado pelo perfeito simples, e o seu futuro representado pelo futuro simples – ter seu próprio passado (o mais-que-perfeito) e seu próprio futuro (o condicional presente).” Cf. BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. (37ª ed.). Rio de Janeiro: Lucerna, 1999, p. 277.

¹⁰⁷ *Cacau*, p. 121.

que “depois, já no Rio de Janeiro, relendo essas cartas, *pensei* em escrever um livro.” (grifo nosso)¹⁰⁸ – nesta passagem, mesmo se tratando de uma ação não pontual, uma vez que não se decide escrever um livro de uma hora para outra, o narrador se vale do verbo flexionado no pretérito perfeito simples, com o qual a ação se apresenta finalizada. Há outro exemplo interessante: “*Olharam* para mim sem desconfiança. Honório me *ofereceu* um pedaço de carne-seca, um pouco de feijão e bagos de Jaca. *Comemos* silenciosos”. Nesse momento, Sergipano havia acabado de chegar à Fazenda Fraternidade e ainda não havia se incorporado ao grupo de trabalhadores, desse modo, a utilização dos verbos no pretérito perfeito apresentam a situação como concluída. Porém, quando as primeiras interações entre Sergipano e os homens se desenrolavam, a forma verbal utilizada passa a ser aquela presentificadora: “Honório *mostrava* um horrível paletó de mescla” (grifo nosso).¹⁰⁹ (Como elidir, aqui, o julgamento peremptório e classista do narrador em relação ao roceiro?)

Como tal dinâmica abrange o romance de forma ampla, em seus múltiplos níveis de composição, esta pode ser vista como um elemento ordenador de toda narrativa. Nesse sentido, o movimento do narrador pode não apenas ser percebido a partir de como José Cordeiro mobiliza a linguagem para construir as situações, mas também, de forma mais abrangente, ser compreendido como um descompasso entre a intenção do narrador de sair de sua classe em direção aos trabalhadores, e o que, de fato, se realiza objetivamente com esse movimento. Isto é, *o deslocamento entre seu posicionamento e sua posição* – entre aquele que é intencionado, e este, resultado da ação, que se dá de forma autônoma às intenções existentes no ato. Assim, a dinâmica contraditória que se revela no uso da linguagem também pode ser vista nas figurações construídas pelo narrador que, lidas a contrapelo, servem como índices das dificuldades de se fazer um no meio dos trabalhadores.

Nesse sentido, há um exemplo bastante frutífero logo no começo do romance, no segundo capítulo, “Infância”. Neste, de cunho ostensivamente pessoal, o narrador apresenta sua família, remonta a infância e conta um pouco sobre sua vida até o momento em que parte no navio rumo a Ilhéus. José Cordeiro apresenta ao leitor o percurso de sua família que, de aristocrática, dona da fábrica de fiação de São Cristóvão, decai até que ele precise se proletarizar, inicialmente trabalhando na mesma fábrica que antes fora do pai e, depois, do tio, e, em seguida, como roceiro na Fazenda Fraternidade. No caso em tela, a dinâmica oscilante do narrador habita na contradição entre a forma como constrói a imagem de seu pai – e,

¹⁰⁸ *Cacau*, p. 140.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pp. 48-49.

consequentemente, de si mesmo, de sua linhagem –, e os detalhes que fornece despreziosamente sobre sua origem. Um movimento com duas forças contrárias: uma com a intenção de construir uma figura a fim de associá-la àquela ideal, coerente com as ideias comunistas que agora preconiza, e outra, involuntária, desvelando sutilmente os traços que contrariam a imagem intencionada. Assim, José Cordeiro inicia o capítulo declarando lembrar-se pouco do pai, uma vez que o havia perdido quando tinha ainda cinco anos de idade. Essa informação, além de oferecer o dado biográfico, parece servir para sustentar a imagem idealizada que apresenta do pai, uma vez que, partindo de suas remotas lembranças, poderia estar baseada em percepções infantis, distante em muitos anos do momento da escrita – contudo, a idealização da figura do pai, como se verá, possui outro fundo motivador. O narrador o apresenta como um homem “delicado e incapaz de fazer mal a uma formiga”, que, depois do trabalho, ainda arrumava tempo e disposição para dar toda a atenção aos filhos e à esposa.¹¹⁰ A primeira alusão ao trabalho do pai, que era dono da fábrica de tecidos da cidade, aparece do seguinte modo: “Papai, quando vinha da fábrica, me fazia sentar sobre os seus joelhos e me ensinava o abc com a sua bela voz”.¹¹¹ O comentário genérico e despojado sobre a fábrica não revela a posição ocupada pelo pai, e podendo ser confundida com a de empregado, parece ser a primeira investida do narrador em um movimento aproximativo para com o universo dos trabalhadores – ou ao menos aponta para certa hesitação do narrador ao caracterizar sua família como burguesa. Cordeiro continua caracterizando o pai como um homem romântico, de braços fortes, que cantava canções alegres e amava seu piano.¹¹² Com a esposa, por quem era profundamente apaixonado, ficava “horas perdidas em longo silêncio de namorados que se compreendem e se bastam”,¹¹³ e com os filhos, nunca chegara sequer a levantar a voz. Até sua morte é contada de forma elegante: “um dia, quando tocava ao piano um dos seus trechos prediletos, teve uma síncope e morreu.”¹¹⁴ Segundo José Cordeiro, sua família nunca chegou a ficar muito rica, uma vez que seu pai era “avesso a negócios, [e] deixava escapar os melhores que apareciam”.¹¹⁵ O dono da fábrica de tecidos sempre buscava dialogar com os operários, ouvir suas reivindicações e atendê-las o “quanto possível”, vivendo em harmonia, o patrão e os operários.¹¹⁶ Desse modo, é evidente que o narrador propõe uma caracterização do pai bastante

¹¹⁰ *Cacau*, p. 16.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*, pp. 16-17.

¹¹³ *Ibidem*, p. 18.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 19.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 18.

¹¹⁶ *Ibidem*.

idealizada, como se a partir da composição de seu genitor, sua imagem também ganhasse contornos semelhantes. No âmbito pessoal, o pai é pintado como um homem profundamente virtuoso, atencioso e amoroso, e, no âmbito profissional, se assim é possível dizer, é descrito como um capitalista de práticas humanas e respeitadas. Isto é, um homem que renuncia às negociações que o deixariam rico justamente por ouvir as demandas de seus trabalhadores dignamente assalariados, com os quais levava uma relação sempre harmônica – isso sem que a fábrica deixasse de prosperar.¹¹⁷

Contudo, a essa composição tão harmônica se interpõem algumas informações que criam certa tensão entre o discurso unidirecional do narrador e algumas particularidades que apontam para direções contrárias. Desde logo, o próprio fato de descrever como tão pacíficas as relações entre o pai e os funcionários da fábrica de tecido já é de se estranhar, sobretudo se visto à luz do esquematismo pedagógico que atravessa o romance e divide suas personagens entre trabalhadores bons e patrões ruins. O caráter ameno da fala do narrador diz que o pai “conversava com os operários, ouvia suas queixas, e sanava os seus males *quanto possível*” (grifos nossos).¹¹⁸ Nessa afirmação, as palavras em itálico indicam a moderação adotada pelo narrador, em outros momentos tão fervoroso. Ao indicar que as demandas eram atendidas o “quanto possível”, estão sendo colocados em primeiro lugar, implicitamente, os outros interesses, próprios do patrão – como a exploração do trabalho, o lucro, a mais-valia. Isto é, sendo feito todo o “possível” pelos funcionários, certos elementos seriam inegociáveis, impossíveis, estando em primeiro lugar, o que indica, desse modo, que o narrador assume, sem querer, a posição discursiva do burguês. Em seguida, afirma que a fábrica do pai vivia “em *relativa prosperidade*” (grifo nosso).¹¹⁹ Nesse momento, aquilo que já estava em tensão na fala anterior (uma contradição entre a atenção aos operários e a priorização ao lucro) se aprofunda ainda mais quando o narrador apresenta a fábrica como um “negócio próspero”. Isso porque, em um exercício lógico, pode-se inferir que, se há prosperidade em uma fábrica, há grande lucro, e se há grande lucro, há grande exploração. Logo, se há exploração, a ideia de uma relação de “quase amizade” entre as duas partes se revela ideológica. Por fim, é curioso pensar na

¹¹⁷ Faz-se relevante observar que, paralelamente à imagem do pai, o narrador constrói a figura do tio. Sendo o segundo em tudo oposto ao primeiro, a distinção maniqueísta de ambos rende uma análise interessante, que será desenvolvida por este trabalho em um capítulo posterior. Sobretudo o que diz respeito à composição das diferentes práticas sociais executadas por ambos, e a curiosa conexão dessas a formações distintas: o pai, humano e bondoso, “fora educado na Europa e tivera hábitos de nômade”, o tio, violento e explorador, “não fora à Europa e parecia muito com vovó”, se fazem bastante reveladoras de uma compreensão sobre o comportamento e os avanços desiguais do capitalismo no mundo. Cf. *Cacau*, pp. 17-20.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 18.

¹¹⁹ *Ibidem*.

utilização da palavra “relativa” no trecho em questão. Usada aparentemente com a intenção retórica de suavizar as práticas exploratórias do pai – isto é, o *relativo* lucro pressuporia uma *relativa* exploração –, ou ainda podendo ser uma manifestação cordial¹²⁰ sob perspectiva do patrão, a palavra acaba conferindo ao trecho certo ar perverso, sobretudo se visto em comparação com o restante do romance. Isto é, ao dizer que a prosperidade da fábrica do pai era *relativa*, mesmo após ter decaído de classe, se proletarizado e conhecido a situação dos trabalhadores das fazendas de cacau, o narrador-escritor reforça seu ponto de vista próximo ao do burguês ao pressupor que aquele lucro (que permitia ao pai uma vida absolutamente confortável, entre pianos e afetos) poderia, claro, ser maior. Após essas passagens, o narrador afirma: “nunca chegamos a ser muito ricos, pois meu pai, homem avesso a negócios, deixava escapar os melhores que apareciam”.¹²¹ A contradição do trecho anterior se replica neste: José Cordeiro afirma que não eram “muito ricos”, o que aponta para uma oscilação entre a posição social da família (ricos) e a modalização proposta por ele (não muito) – havendo conhecido a situação de quase miséria dos trabalhadores de cacau, e se propondo a *relatá-la*, o que seria, então, para esse simpático narrador, ser *muito* rico? À frente, essa “riqueza moderada” da família de José Cordeiro soa ainda mais estranha quando o narrador conta, sem qualquer constrangimento, que ele e os pais moravam “num enorme e secular sobrado, ex-morada particular dos governadores”.¹²²

Por fim, ainda no mesmo capítulo, há outra informação que o narrador apresenta de forma despreziosa, mas que é profundamente reveladora da origem social de sua família. Ao falar sobre a antiga casa em que morava, José Cordeiro diz que, quando brincavam à noite ele e a irmã, não entravam em todos os quartos, uma vez que tinham medo “[d]as almas vagabundas

¹²⁰ Aqui, o sentido de “cordialidade” usado é o mesmo daquele sustentado por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*. No ensaio, o sociólogo defende que a “cordialidade”, não sendo um traço essencialmente positivo e simpático – sentido vulgar disseminado –, se dá como o “contrário da polidez”, ou seja, serve para encobrir o que, em outros países, se organizaria por meio do “respeito” e do regramento impessoal. Assim, o fato de José Cordeiro sugerir certa intimidade entre seu pai e os operários, como se isso conferisse à relação certa vantagem “humana”, em realidade, indica a relação “cordial” que favorece e potencializa a exploração. Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. (26ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 146-148.

¹²¹ *Cacau*, p. 18.

¹²² *Ibidem*, p. 20. Esse dado ganha traços ainda mais controversos tendo em vista o que Gilberto Freyre propõe em *Sobrados e Mucambos*. No emblemático ensaio, o sociólogo busca compreender de que forma se deram os processos de “acomodação” entre raças e entre classes com as transformações sociais brasileiras, principalmente com o surgimento das cidades a partir do final do século XVIII. Em continuidade ao seu estudo anterior, *Casa Grande e Senzala*, Freyre aponta que ao longo do século XIX, as distintas casas (“O sobrado, mais europeu, (...) o mucambo, mais africano ou indígena”) formavam distintos tipos sociais, cujos antagonismos de classe e raça foram se atenuando a partir da comunicação e “miscigenação” entre elas. Dessa forma, a informação sobre o sobrado habitado pela família de José Cordeiro na cidade de São Cristóvão, mais que um detalhe, indica suas origens não-proletárias. Cf. FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. (15ª ed.). São Paulo: Global, 2004, p. 27; p. 35.

do outro mundo, almas penadas que assoviavam e arrastavam correntes, segundo a veracíssima versão de Virgulina, preta centenária que criara mamãe e nos criava agora”.¹²³ Aqui, dois elementos da escravidão invadem o comentário do narrador: as almas penadas de escravos que “arrastavam correntes” nos quartos de sua casa de infância, e a presença de Virgulina, cuja descrição permite interpretá-la como uma ex-escrava que, havendo trabalhado para seus avós, *ainda trabalhava para sua família*. Ambas as informações são relevantes uma vez que tensionam ainda mais a imagem familiar idealizada que vinha sendo construída pelo narrador.¹²⁴ Como visto, toda essa apresentação é recheada de oscilações e pontos contraditórios, uma vez que há uma disputa entre o apagamento de sua linhagem burguesa e os fatos que entrecortam esse mesmo discurso. Há, também, certa disputa entre a tentativa de aproximação do narrador para com os trabalhadores, matéria-prima de seu romance, vista no esforço de amenizar as características de classe em sua família, e certa lógica burguesa por vezes encampada por José Cordeiro nos trechos analisados. Enfim, essas ambivalências que já eram suficientes para perceber as contradições que marcam a narrativa, ganham novo capítulo com as informações sobre Virgulina e as “almas penadas” que rondavam os quartos da casa onde moravam. Com essa informação lançada ao acaso, o narrador-escritor que pouca atenção destina à condição burguesa de sua família acaba entregando ao leitor suas origens escravistas.¹²⁵ Além de servir como rebote decisivo daquela aproximação intentada, o dado ganha ares irônicos se percebido à luz do projeto narrativo de José Cordeiro: “contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau”¹²⁶ – plano esse que invariavelmente passava pela denúncia da situação de semiescravidão vivida por aqueles homens. Dessa forma, o traço escravocrata coloca mais peso sobre suas origens sociais e, de alguma forma, alimenta a dinâmica oscilante

¹²³ *Cacau*, p. 20.

¹²⁴ Ainda em *Sobrados e Mucambos*, Gilberto Freyre aponta como comum tal caracterização sinistra dos sobrados, inclusive como um dos traços do processo de “acomodação” entre classes ao longo dos anos no Brasil. “O sobrado grande raramente envelhecia sem criar fama de mal-assombrado. O Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo, o Recife, Ouro Preto, Sabará, Olinda, *São Cristóvão*, São Luís, Penedo – todas essas cidades mais velhas têm ainda hoje seus sobrados mal-assombrados. Em um, porque um rapaz esfaqueou a noiva na escada: desde esse dia a escada ficou rangendo ou gemendo a noite inteira. Em outro, por causa de dinheiro enterrado no chão ou na parede, aparece alma penada. Em um terceiro, *por causa de judiarias do senhor com os negros, ouvem-se gemidos de noite*. E às vezes, quando cai um velho sobrado desses, dos tempos patriarcais, ou quando o derrubam, ou quando lhe alteram a estrutura, aparecem mesmo ossos de pessoas, botijas de dinheiro, moedas de ouro do tempo del-Rei D. José ou del-Rei D. João.” Cf. FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. (15ª ed.). São Paulo: Global, 2004, pp. 346-347. (Grifos nossos).

¹²⁵ O discurso aristocrático encampado por José Cordeiro fica ainda mais explícito no comentário que faz sobre os moradores do casarão ao lado do de sua família: “Ao lado de nossa casa ficava o ex-palácio do governo, quase a cair, transformado em quartel onde alguns soldados habitavam, sujos e preguiçosos.” Tendo em vista os sentidos anti-oligárquicos da Revolução de 1930 e a influência dos movimentos tenentistas, o comentário disfórico sobre os soldados remonta a um discurso que reforça a contradição vista nos exemplos acima. Cf. *Cacau*, p. 20.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 141.

que marca o discurso do narrador, na medida em que rivaliza com todo o esforço aproximativo que compõe o capítulo.

O aspecto controverso de José Cordeiro e do próprio romance fora percebido em um artigo da escritora e crítica literária Eneida de Moraes, publicado logo após o lançamento do livro.¹²⁷ Dotada de uma perspectiva comunista ortodoxa, e com o objetivo de desancar *Cacau* – mas não apenas ele, o que pode ser percebido nas críticas estendidas a Pagu e a Oswald de Andrade –, Eneida de Moraes faz denúncias à obra amadiana para provar como esta é *nada revolucionária*, ou como, nesta, *nada dá a ideia de coletivismo* e que, definitivamente, *Cacau* não seria um romance proletário. Para sustentar sua posição, diz que as pessoas que sabem, de fato, do que se trata um romance proletário, “ao ler *Cacau*, saberão que Jorge Amado no máximo só pode ser um revoltado e pequeno-burguês, com todos os defeitos típicos da camada”, e que o livro acaba “tomando um caráter autobiográfico, trabalho individualista de pequeno-burguês”. Para ela, as contradições da personagem, as inconsistências ideológicas,¹²⁸ e principalmente a fraqueza pedagógica do romance,¹²⁹ justificam a crítica dura. Nesse sentido, diz que as falhas da obra fazem do narrador “mais um pequeno-burguês trapalhão (como o autor) do que um operário”. Para além do sectarismo contido na avaliação de Moraes, e excetuando-se a equivocada noção de correspondência entre autor e narrador, o texto aponta o dado crítico que interessa a esse trabalho. Partindo de intenções distintas, e extraindo dali consequências outras, esse pequeno texto de recepção indica, de saída, a problemática do narrador pequeno-burguês que, ao construir um romance simpático aos trabalhadores, acaba deixando revelar a todo momento suas próprias contradições.

O fervor da crítica de Eneida de Moraes lança ao romance, no entanto, uma outra luz: como pode, a obra, desagradar críticos dos mais variados espectros políticos? Isto é, como pode ser julgado, o mesmo romance, ora como panfletário demais, ora como partidário de menos? De uma forma ou de outra, esse desacordo tensiona a própria noção generalista de que a obra

¹²⁷ MORAES, Eneida de Villas Boas Costa de. “Ainda sobre *Cacau* de Jorge Amado”. In: *O Homem Livre*. São Paulo, ano 1, n. 21, 3 de jan. de 1934, p. 4.

¹²⁸ Eneida de Moraes afirma que, em *Cacau*, há investidas inconfessáveis de elementos anárquicos e desagregadores”, e levanta questionamentos como: “Jorge Amado pensa que a revolução proletária será feita com as prostitutas...”, “Saberá Jorge Amado quais são os objetivos finais do proletariado?”. Dessa forma, sua perspectiva crítica passa também pelas inconsistências ideológicas do romance à luz das diretrizes partidárias. Cf. *Ibidem*.

¹²⁹ “Fraqueza” exemplificada pela crítica em trechos como: “dos operários que aparecem em *Cacau*, nenhum tem consciência de classe”, “os trabalhadores em *Cacau* não cogitam uma única vez de se organizar”, “que escritor proletário (no verdadeiro sentido) desconhecerá a luta de classes?”, “Conhecemos dois ou três operários: um porque mata gente, outro porque é bamba nas ‘zonas’ e só um porque sabe que ‘existe alguma coisa’. Mas (medo? ignorância?) o autor nega-se a nos explicar o que é essa ‘alguma coisa’, nega-se a nos dizer o que sente este operário, o que ele pensa”. Cf. *Ibidem*.

amadiana seria uma *reprodução* das diretrizes partidárias,¹³⁰ o que abre um caminho crítico bastante frutífero.

¹³⁰ Sobre a permanente controvérsia crítica em torno da obra de Jorge Amado, Cf. CERQUEIRA, Nelson. “A política do Partido Comunista e a Questão do Realismo em Jorge Amado”. In: *Uma visita a Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Imago, 2013.

2. CAPÍTULO 2: Um narrador abstruso

Muitos dos textos críticos que se propõem a interpretar *Cacau*, independentemente da corrente crítica a que se filiam, compreendem o romance como uma obra composta por elementos contraditórios. Esse traço fora notado por críticos muitos distintos entre si e em diferentes momentos históricos. Por exemplo, como visto acima, pôde ser visto na crítica da jornalista, militante e escritora paraense Eneida de Moraes em artigo publicado pouco tempo após o lançamento da obra,¹³¹ e tal aspecto parece ser reafirmado quase 60 anos depois por José Paulo Paes, em seu estudo sobre os romances *Cacau* e *Gabriela, cravo e canela*. Assim como Moraes, Paes chama atenção para o fato de que a trama do primeiro romance é contada não por um “proletário ‘puro’”, mas por um “burguês proletarizado”¹³² – o que, pondo a nu o complexo percurso social do narrador, já propõe uma leitura que leve em consideração as oscilações dali provenientes – e vai além ao questionar sugestivamente se “não são precisamente as contradições intrínsecas que (...) respondem pela legibilidade e pelo interesse de *Cacau* ainda nos dias de hoje”.¹³³

No mesmo ensaio, José Paulo Paes atesta que “sem prejuízo da sua condição liminar de romance proletário, *Cacau* pode ser considerado também um *Bildungsroman* (...) e, mais do que isso, (...) um romance idílico-pastoral por inversão” (grifo do autor).¹³⁴ Impulsionado talvez pela questão inicial do romance – a armadilha crítica “Será um romance proletário?”¹³⁵ –, o crítico propõe uma definição do que seria a obra, cuja multiplicidade de termos e conceitos distintos – um deles, inclusive, utilizado com o sinal trocado (idílico-pastoral por inversão) –, torna-se índice da sua própria construção oscilante e acaba por, ironicamente, testemunhar a dificuldade de se encaixar um romance crivado de contradições em compreensões mais fechadas de “modelos” literários. Ainda assim, apesar de Paes se valer de suas observações para aproximar a obra a conceituações já estabelecidas, ao localizar o interesse e, mais do que isso, a atualidade do romance justamente em suas contradições, o crítico encaminha a leitura de que essas oscilações constituem exatamente a força do livro. Com base nessa sugestão, faz-se necessário tratar do arranjo peculiar de *Cacau* a fim de compreender, então, *quais* são essas

¹³¹ MORAES, Eneida de Villas Boas Costa de. “Ainda sobre *Cacau* de Jorge Amado”. In: *O Homem Livre*. São Paulo, ano 1, n. 21, 3 de jan. de 1934, p. 4.

¹³² PAES, José Paulo. *De “Cacau” a “Gabriela”: um percurso pastoral*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991, p. 26.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 17.

¹³⁵ *Cacau*, p. 9.

contradições e *como* elas acabam por construir o romance. Tendo isso em vista, será possível compreender a questão da linguagem e suas oscilações, abordada anteriormente, como um índice de uma problemática maior – a construção contraditória – que dá o tom do romance e determina outras instâncias do livro.

2.1. Os sentidos dos espaços

De diversos modos, é possível apontar a relevância do espaço na obra de Jorge Amado. Desde a possibilidade, anunciada pelo próprio autor, de dividir sua produção entre romances rurais e urbanos – uma vez que passeiam sempre por um ou por outro espaço¹³⁶ – até análises mais específicas que conferirão, por exemplo, ao sobrado número 68 da Ladeira do Pelourinho o “centro gravitacional”¹³⁷ do romance *Suor* (1934), ou darão à mata o título de “personagem real”¹³⁸ do romance *Terras do sem fim* (1942). Em *Cacau* os espaços se organizam de maneira bastante expressiva na medida em que suas construções são decisivas para o sentido do romance e, desse modo, acabam por reverberar o próprio princípio de construção da obra.

Como já abordado anteriormente, por ser *Cacau* um romance retrospectivo, faz-se indispensável, para a compreensão dos diversos índices analíticos da narrativa, observá-los sob a luz da trajetória de José Cordeiro, levando em consideração suas condições sociais pregressas até o momento que se volta à própria experiência para escrever o livro. São justamente as nuances e transformações desse percurso que complexificam o romance. Desse modo, é interessante, desde logo, observar as figurações do espaço em *Cacau*, uma vez que cada uma das transformações por que passa é também acompanhada por transformações espaciais. Uma rápida aferição já é capaz de revelar as transformações sociais de José Cordeiro por meio de seu trajeto: de São Cristóvão/SE a Ilhéus/BA e, então, ao Rio de Janeiro/RJ. Assim, cada uma das cidades representaria um momento distinto: o primeiro, a raiz burguesa; o segundo, a sua proletarização; e o terceiro, a resolução de escrever um livro, já como tipógrafo intelectualizado. Contudo, sem que o esquema armado deixe de ser verdadeiro, é importante observar que cada um desses momentos (logo, espaços) carregam consigo pistas da contradição que acompanha a personagem e marca o romance. Isto é, pela impossibilidade de tomar como estanque as

¹³⁶ Em entrevista para o programa “Advogado do Diabo”, da TVE/RJ, em 1986, Jorge Amado, em tom irônico, afirma escrever “o mesmo romance há mais de 50 anos. Romance da gente baiana do campo, da região do cacau, do sertão, e sobretudo da cidade da Bahia, da cidade de Salvador.” Cf. Entrevista com Jorge Amado. Advogado do Diabo. Rio de Janeiro: TV Educativa, 1986. Programa de TV.

¹³⁷ DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: Romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996, p. 63.

¹³⁸ CANDIDO, Antonio. “Poesia, documento e história”. In: *Brigada Ligeira*. (4ª ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 47.

divisões dos momentos sociais de José Cordeiro, e então por este carregar em si suas experiências passadas e presentes no momento da escritura do romance, os espaços por ele construídos fazem-se testemunhas de todo esse arranjo. A origem social do protagonista é explicitada no segundo capítulo, “Infância”, quando José Cordeiro rememora sua história e apresenta sua família, cujo núcleo é composto pelo pai, um burguês industrial bondoso e fraterno, pela mãe, de imagem magra e frágil, e pelos filhos: ele e sua irmã Elza, brincalhões e obedientes.¹³⁹ Esse arranjo modelar de família burguesa difere radicalmente de outros que aparecem na obra: desde a família de seu tio, patrão e desafeto, que é marcada pela violência e infidelidade, à união do camarada Colodino, cuja relação amorosa também termina em traição. Em ambos os casos, a ideia de amor não parece ser páreo para a força do dinheiro, que atropela tudo: havendo conquistado certo poderio financeiro com a posse da fábrica de fiação, o tio do protagonista se une a uma jovem operária por ele desvirginada e rompe o casamento com sua esposa – cujo irônico nome, Santa, dá o sentido de sua morte, por desgosto, “com o rosário entre as mãos”.¹⁴⁰ O caso de Colodino se dá no outro polo: o trabalhador vê sua relação com Magnólia se romper pelas tentações do poder financeiro, representadas por Osório, filho do coronel Manuel Misael que, se valendo de sua posição social, sacia suas vontades sexuais com as trabalhadoras da fazenda.¹⁴¹ Assim, ainda que a representação proposta pelo narrador pareça carregar certa idealização, o desenho de sua família combina perfeitamente com um modelo de família burguesa,¹⁴² que por sua vez também concorda com o espaço a ela conferido. Pai, mãe e dois filhos moram em um “enorme e secular sobrado”, principal casa da cidade que servia de moradia para os governadores quando a cidade de São Cristóvão ainda era capital de Sergipe. Quarto município mais antigo do Brasil, São Cristóvão passa a ser marcada pela decadência desde que a capital do estado se transferira para a cidade de Aracaju, e a rota de escoamento da produção dos engenhos, sua principal fonte econômica, também se deslocara. No tempo em que transcorre a trama, a cidade, então, se reerguia com as fábricas de tecido e a estrada de ferro, que surgiram no começo do século XX.¹⁴³ No romance, o espaço geográfico da cidade é

¹³⁹ *Cacau*, pp. 18-20.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 19

¹⁴¹ *Ibidem*, pp. 132-133.

¹⁴² Sobre o tema, Friedrich Engels discorre longamente em uma de suas obras. Apresentando esquematicamente, ali o teórico chama atenção para a característica patriarcal, a autoridade econômica exercida pelo homem e a ideia de propriedade que se desdobra sobre o vínculo familiar. Cf. ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do estado: em conexão com as pesquisas de Lewis H. Morgan*; tradução Nélcio Schneider. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

¹⁴³ Sem autor. História. Portal da Prefeitura Municipal de São Cristóvão. Disponível em: <www.saocristova.o.se.io.org.br/historia>. Acesso em 02/08/2021.

apresentado por meio de um desenho vertical no qual se distribuían as poucas arquiteturas importantes: no topo da cidade estavam o tal sobrado que servia de casa para José Cordeiro e sua família, um quartel, um orfanato; ao pé do morro, a vila operária e a fábrica de tecidos.

O apelo do romancista de se construir uma narrativa rente à realidade empírica¹⁴⁴ abre um leque para diferentes tipos de análises e permite, por exemplo, uma crítica interessada em ver o que de “real” há no romance. Isto é, sob essa perspectiva, seria possível analisar o compromisso da narrativa em “documentar” a geografia da cidade de São Cristóvão no começo do século XX e medir, então, sua verossimilhança externa. Contudo, sem abandonar aquilo que parece evidente nos procedimentos adotados pelo autor – até porque eles são expressivos também da sua intenção “proletária”¹⁴⁵ –, parece mais produtivo observar a construção do romance a fim de compreendê-la em seus sentidos objetivos. Isto é, procurar entender o resultado composicional da obra, conectando construção e sentido. É para esse mesmo sentido que Antonio Dimas aponta quando reflete sobre a análise dos espaços no romance. Criticando o que ele chama de “verismo fotográfico”, o crítico diz que “(...) quem se propõe uma geografia literária pouco acrescenta ao estudo da literatura, uma vez que incorre numa espécie de reducionismo realista paralelo ao do escritor”. Para ele, “nesse tipo de geografia literária, o que está em pauta não é a visão de mundo transfigurada e remodelada pelo artista, capaz de dotar a realidade histórica de atributos outros que não os simplesmente exteriores, mas, antes, a insistência em localizar o modelo que funcionou como ponto de partida”.¹⁴⁶ Dimas ainda assinala que, em casos de leitura que adotam essa perspectiva, o que se vê “é a fotografia provando um dado ficcional e a ele submissa, como que dando respaldo de veracidade ao texto que, por sua vez, preocupava-se com o verossímil”.¹⁴⁷ Assim, em *Cacau*, a sugestão dada pela

¹⁴⁴ A intenção de se construir um romance empírico, próximo ao real, fica clara desde a nota introdutória do romance: “mínimo de literatura para um máximo e honestidade”, e se repete ao longo da narrativa, por exemplo, quando o narrador-escritor tece comentários sobre sua intenção com *Cacau*: “Demais não tive preocupação literária ao compor essas páginas. Procurei contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau”. Cf. *Cacau*, p. 9; p.141.

¹⁴⁵ No terceiro capítulo de seu estudo, no qual busca definir a literatura proletária, a crítica norte-americana Barbara Foley chama atenção para o critério de assunto na busca pela definição do que seria a “literatura proletária” ao longo da década de 1930. Nesse sentido, discute a importância da representação objetiva da realidade dentro dos textos literários – que muitas vezes eram julgados por essa régua: “Não era necessariamente inapropriado para os revisores de esquerda julgar os textos pela adequação de suas representações da realidade”. Contudo, em sequência, Foley evidencia a problemática que daí surgiu, quando as noções de “representação da realidade” foram sendo cada vez mais pautadas pelo “otimismo revolucionário” e por uma “adequação da representação da realidade” a partir das estimativas de críticos marxistas sobre “quais aspectos dessa realidade determinam a [sua] essência”. Cf. FOLEY, Barbara. *Radical Representations: Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*. Durham, NC: Duke University Press, 1993, pp. 115-116 (tradução nossa).

¹⁴⁶ DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Editora Ática, 1987, p. 7.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

nota introdutória do romance colabora para uma leitura dos espaços pela perspectiva geográfica, uma vez que o romance se passa em espaços corriqueiros de São Cristóvão e do estado da Bahia, isto é, regiões empíricas facilmente identificáveis.¹⁴⁸ Contudo, os elementos ganham interesse quando vistos sob a ótica da lógica interna do romance, uma vez que servem como elemento construtivo da narrativa e, logo, um índice potencialmente expressivo de análise. Antonio Dimas ainda sugere uma definição do que seria uma potente análise do espaço. Ao comentar o ensaio “Degradação do espaço”, de Antonio Candido, Dimas diz que:

Na medida em que tamanha disparidade de locais e de coisas se articula por intermédio da linguagem, o cerne mesmo da literatura, o ensaísta trabalha-a no nível preferencial das imagens (metáforas, paradoxos, hipérboles, antíteses), da semântica, da etimologia e das homofonias, arrancando desse conjunto um sistema de articulação onde tudo se toca e se transforma, num processo de contaminação interminável.¹⁴⁹

Com isso, Dimas indica um modo de observar a questão espacial a partir da compreensão deste como índice analítico. Assim, o espaço se organizaria por meio de um mesmo princípio de construção que o romance, ou, em seus termos, dentro de um “sistema de articulação”.

Assim, é possível observar que o desenho vertical proposto pelo narrador ao apresentar a cidade de São Cristóvão parece apontar para um arranjo esquemático que caracteriza o romance. Estendendo à organização do espaço a divisão estanque entre ricos e pobres, o narrador reparte a cidade em dois polos: “pelas ladeiras e pela praça era gente fina, a elite, a aristocracia. Lá embaixo ficava a fábrica, a vila operária, a plebe”.¹⁵⁰ A imagem urbana dividida em alto e baixo ressoa a visão igualmente organizada em seus próprios termos. Assim, a disposição da cidade parece carregar consigo a perspectiva do narrador-escritor, cujo recorte adotado é o da luta de classes. O mesmo sentido parece organizar a escolha das palavras desse narrador quando, ao comentar sobre as demais residências da cidade, diz que “as casas, todas antiquadas e atijoladas, estendiam-se pela praça do convento e equilibravam-se pelas ladeiras”.¹⁵¹ Isto é, ainda que “antiquadas”, as residências próximas à praça (parte do polo

¹⁴⁸ Tal traço visto em *Cacau*, em verdade, marca boa parte da literatura amadiana. O fato de vários enredos – sobretudo dos romances urbanos – se passarem em espaços concretos e habituais parece promover certa conexão plasmada entre ficção e realidade. Não à toa, por exemplo, há uma placa em um dos principais pontos turísticos da cidade de Salvador-BA na qual se inscreve: “Neste prédio, o ‘68’ da Ladeira do Pelourinho viveram os personagens de Suor”. A crítica Judith Grossmann, em seu estudo sobre a função espacial em *Suor*, diz, inclusive, que o espaço é o “próprio tema” do romance, e chama atenção para a “transposição do espaço da cidade da Bahia para o espaço da construção romanesca”, ou a “mitologização deste espaço”. Cf. GROSSMANN, Judith. “A ficcionalização do espaço geográfico em ‘Suor’, de Jorge Amado”. In: GROSSMANN, Judith. (et al.). *O espaço geográfico no romance brasileiro*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993, pp. 13-15.

¹⁴⁹ DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Editora Ática, 1987, p. 14.

¹⁵⁰ *Cacau*, p. 21.

¹⁵¹ *Ibidem*.

superior da cidade), “estendiam-se”, e, conforme desciam a ladeira rumo ao polo oposto, as casas “equilibravam-se”. O filtro da luta de classes que dispõe a cidade se manifesta por meio da própria escolha dos adjetivos, que guarda o sentido mais precário aos de baixo. Dessa forma, à sua própria residência, chama “enorme e secular sobrado”, e à vila operária, área mais baixa, chama “Cu com bunda”, encaminhando o processo gradual de deterioração dos espaços domésticos da cidade conforme o decaimento das classes sociais.

Contudo, os sentidos dos espaços em *Cacau* parecem ir além dessa armação esquemática que se mostra testemunha da obra produzida à luz das teorias comunistas e da estética proletária. Tendo em vista que o espaço é, ele mesmo, elemento constitutivo da narrativa, em sua organização se manifesta a dinâmica do romance. Assim, ainda no capítulo “Infância”, quando o narrador apresenta sua juventude, a bem desenhada geografia da cidade de São Cristóvão parece testemunhar a contradição que marca José Cordeiro e impregna a obra. O enorme sobrado ostentado pelo narrador deixa de ser moradia de sua família quando, ainda cedo, perde seu pai e, com ele, a posse da fábrica têxtil, que passa a ser do tio.¹⁵² Após a derrocada da família, o narrador passa a trabalhar nesta mesma fábrica de fiação, expressão mais contundente de sua decadência de classe: “Vivera sempre entre os molecotes pobres da cidade, pobre que eu era como eles. Agora ia ser igual a eles completamente, operário de fábrica”.¹⁵³ Contudo, em se tratando deste narrador abstruso, o movimento descendente não poderia se dar de forma inequívoca, e a oscilação que o marca se transparece por meio de sua organização no espaço. Ao ser lançado ao outro polo social e ter de virar operário para se sustentar, o próprio narrador parece não caber no esquema por ele armado. Neste momento decisivo de sua trajetória, a contradição de seu posicionamento de classe é vislumbrada no entrelugar que ocupa: mesmo ao se “proletarizar”, fica clara sua distinção em relação aos trabalhadores que moravam no conjunto de casas proletárias. Isso fica ilustrado quando o narrador localiza sua nova residência em um ponto intermediário da cidade vertical: “(...) fomos morar numa casinhola no começo de uma ladeira. Eu fiquei muito mais perto do proletariado da Cu com Bunda do que da aristocracia da decadente São Cristóvão”.¹⁵⁴ Isto é, a contradição se explicita na diferença entre seu discurso afirmativo totalizante, “Agora ia ser *igual a eles completamente*, operário de fábrica”, e o atenuante denunciativo de sua posição espacial em “Eu fiquei *muito mais perto* do proletariado” (grifos nossos).

¹⁵² Os desdobramentos de tal questão será abordado em seção posterior deste capítulo. Cf. *Cacau*, p. 17.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 24.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 23.

O escritor e crítico Osman Lins, em seu estudo sobre o espaço romanesco, diz que “o delineamento do espaço, processado com cálculo, cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de as definir socialmente de maneira indireta”.¹⁵⁵ Essa afirmação desloca o espaço da função elementar de servir de palco para as ações e o eleva à função de composição da personagem – e por extensão, do romance. Dessa forma, Osman Lins diz que “há, portanto, entre personagem e espaço, um limite vacilante a exigir nosso discernimento”.¹⁵⁶ Assim sendo, é possível compreendê-los, espaço e personagem, como elementos interligados, podendo se constituir a partir de uma mesma dinâmica. Em *Cacau*, tal sentido ganha corpo quando as particularidades da composição da personagem principal se estendem à composição do espaço, ou, nos termos do crítico, o espaço parece acompanhar – e ir definindo – a expressão social de José Cordeiro. É justamente a partir dessa perspectiva que o espaço pode ser lido como índice da dinâmica do romance.

Dessa forma, ao longo do percurso social do narrador os espaços que por ele vão sendo ocupados testemunham sua ambígua posição social. Assim o é quando, por exemplo, após haver trabalhado por cinco anos na fábrica de seu tio, José Cordeiro decide migrar para as fazendas e ser trabalhador do campo. Diferentemente de Sinval, seu amigo de infância e companheiro de fábrica, José Cordeiro não vai trabalhar em São Paulo. Segundo ele, sua família enxergava São Paulo como “o fim do mundo”¹⁵⁷ e, por isso, a cidade de Ilhéus surge como melhor possibilidade. A relevância da distância entre a cidade natal e seu paradeiro é reforçada quando o narrador indica os motivos de sua escolha: “E como Ilhéus ficava apenas a dois dias de navio de Aracaju, elas [mãe e irmã] consentiram que eu me jogasse”.¹⁵⁸ Acontece que José Cordeiro não volta a encontrar sua família ao longo do romance – o que já era por ele esperado: “Tinha certeza de que não voltaria mais à minha terra”,¹⁵⁹ e tal ressalva, então, que o direciona a Ilhéus, parece carregar outras motivações. Assim, pela forma como foi construída, tal definição parece testemunhar o mesmo entrelugar social do narrador, uma vez que ao se relacionar a escolha pela cidade de Ilhéus com o fato de esta ser “menos distante” da raiz social do narrador, a cidade de São Cristóvão, vizinha de Aracaju, percebe-se que a justificativa alegada pela família – cujo poder decisório sobre o destino da personagem revela uma forte relação tutelar – se explica mais pela questão simbólica do que pelos laços efetivamente afetivos. Enfim, a ida de José

¹⁵⁵ LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976, p. 70.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Cacau*, p. 25.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 26.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

Cordeiro às fazendas de cacau no sul da Bahia parece ser propícia pela proximidade em relação ao seu lugar de origem, onde ele era possuidor de algum prestígio – cidade que antes era dominada por seu pai e que mesmo depois da derrocada familiar, ainda garantia a ele residência, escola e certo estatuto. É evidente que, tomando em conta a produção amadiana, e até o substrato biográfico que se relaciona com os elementos do romance, o destino do protagonista jamais seria outro. Contudo, havendo sido apresentada a possibilidade da emigração a São Paulo, o fato de a resolução do dilema ter se apoiado no consentimento familiar à viagem ao local “menos distante” é muito expressivo de um narrador que a todo momento se organiza justamente a partir de um movimento de distanciamento e aproximação em relação às suas raízes sociais – aqui representadas pela família e pelo espaço geográfico de origem. Assim, em comparação com São Paulo, a ida para Ilhéus parece um rompimento menos traumático, uma vez que a proximidade entre Sergipe e Bahia acabava por conferir a ele certo estatuto, garantido pelo reconhecimento de sua origem – não à toa, a própria familiaridade entre os estados confere ao narrador seu “nome de trabalhador”: Sergipano. Isto é, pertencente ao estado de Sergipe, pertencente às suas raízes.

Seguindo o itinerário de José Cordeiro, a análise acompanha os espaços pelos quais o então trabalhador passa. Após a decisão de partir para Ilhéus, o protagonista apresenta sua viagem de um modo interessante. Ao invés de construir uma descrição espacial da terceira classe do navio *Murtinho*, denunciando sua precariedade, o narrador faz a seguinte apresentação:

Os passageiros garantiam que o *Murtinho* desmoralizava qualquer companhia de navegação. Achavam a primeira classe miserável. Calculem o que não era a terceira.

No entanto, o jornal oficial de Aracaju anunciava assim:

É ESPERADO
O RÁPIDO E LUXUOSO PAQUETE *MURTINHO*
Entre os dias 24 e 29 do corrente. (Grifos do autor).¹⁶⁰

O trecho ganha interesse uma vez que, para apresentar a situação difícil da viagem, o narrador se direciona ao leitor em uma incomum tentativa de diálogo. Ao invés de expor sua experiência com o navio ou descrever as instalações deste, o narrador-escritor solicita a seus leitores que, levando em consideração a visão dos passageiros da primeira classe por ele exposta, reflitam sobre a situação da terceira, onde ele se instalou. Essa comunicação direta parece indicar a busca de se construir certa cumplicidade – uma vez que ao solicitar o parecer

¹⁶⁰ *Cacau*, p. 27.

do leitor, o narrador retoricamente o impele a concordar com a visão oferecida. Com isso, a validação do discurso empregado pelos passageiros da primeira classe para julgar o navio, somado à cumplicidade criada para com o leitor ao julgar indiretamente o espaço da classe em que viaja, faz com que o narrador novamente se desloque a um entrelugar – agora social. E esse descompasso se dá pela inconciliabilidade entre a composição de sua identidade social e o espaço ocupado, testemunha de sua decadência. Por isso mesmo, essa forma de apresentar a precariedade da terceira classe do navio, e a preferência por não desenvolver de forma mais significativa o espaço, parece denunciar a dificuldade desse narrador de lidar de forma próxima com a matéria – a empobrecida classe na qual viajava. Enfim, nessa passagem, até mesmo a polissemia do termo coincidente “classe” promove a própria composição do trecho ao posto de ilustração explícita da *questão social* que organiza o romance.

Ao chegar a Ilhéus, o protagonista depara com uma cidade organizada em uma geografia oposta à de São Cristóvão: ali, a parte mais baixa da cidade era onde ficava o sobrado-banco do rico coronel Manuel Misael de Souza Telles, rei do cacau, e o alto morro da Conquista comportava as casas dos trabalhadores, onde havia “pouca comida e muita boca”.¹⁶¹ Durante os primeiros quinze dias na cidade, o narrador habita uma pensão “para quem procura trabalho”,¹⁶² no afastado bairro “Ilha das Cobras”, mas que, apesar da localização, servia boa comida e cobrava dois mil-réis a diária. Assim, a habitação seria simples, mas não acessível para qualquer trabalhador. Não à toa, ao acabar seu dinheiro, José Cordeiro se desaloja e passa a vagar pela cidade até conhecer o guarda-civil Roberto, que o garante comida e abrigo até sua ida para a Fazenda Fraternidade. Nesse momento, contraditoriamente, o protagonista volta a ocupar o lugar mais alto da cidade, mas em outra chave, uma vez que ali os sinais geográficos apareciam trocados. Enfim, após ser batizado como “Sergipano”,¹⁶³ o errante protagonista consegue trabalho na fazenda de cacau e parte de trem rumo ao arraial de Pirangi.

A essa altura do romance, a palavra *classe* volta a se expressar por sua polissemia e o meio de transporte utilizado por José Cordeiro novamente ganha ares metafóricos para suas transformações sociais. Dessa vez, a segunda classe do trem da “estrada de ferro Ilhéus-Conquista” transporta Sergipano para sua nova empreitada. Nesse momento, o espaço menos privilegiado é apresentado de forma clara:

¹⁶¹ *Cacau*, pp. 30-33.

¹⁶² *Ibidem*, p. 28.

¹⁶³ “Um deles, preto e nu da cintura para cima, veio sentar-se junto a nós. A feijoada chegou. Roberto fez as apresentações: – O 98. – Um *sergipano* que procura trabalho.” Cf. *Ibidem*, p. 33 (grifo nosso).

A classe era uma miséria. A gente nem podia se sentar. A água caía do teto e os bancos de madeira estavam pingando. (...) Arriei a minha trouxa no chão e sentei-me. O velho me olhou pelo canto dos olhos e cuspiu com um ruído de sempre. Estávamos silenciosos como que de castigo.¹⁶⁴

A “miséria”, o vazamento indevido, os bancos molhados e inúteis, o ruído escatológico e a falta de interação ambientam aquele espaço pobre. Da primeira classe, em contraste, soava um “rumor de vozes e risos”.¹⁶⁵ Ao partir do trem, os passageiros da primeira classe choravam e se despediam dos que ficavam. Na segunda, “quase ninguém se moveu. Parecia que ninguém tinha família”.¹⁶⁶ Desse modo, os espaços desenham uma distinção clara, separando os ricos confortáveis, sociáveis e emotivos da primeira classe daqueles outros, pobres, desajeitados, ranzinzas e solitários da segunda. Acontece que, novamente aqui, a composição estanque dos espaços, apoiada na divisão das classes sociais, esbarra nas contradições próprias do narrador. O traço vacilante que o caracteriza faz com que ele próprio não caiba no esquematismo intentado e o coloca sempre em um mesmo entrelugar, uma constante oscilação de posicionamento em relação a matéria social do romance. Desse modo, o silêncio amargurado dos homens da segunda classe, que garante a oposição à alegria dos ricos, parece ser tensionado por ele, que se comunica gentilmente com a rameira sentada ao seu lado: “a rameira sorriu e fez um gesto”.¹⁶⁷ A partida sem despedida que caracteriza os homens desenraizados da segunda classe se contrapõe também à sua, que é, sim, marcada por um gesto de adeus:

Na primeira classe havia choros e despedidas. Das janelas lenços que acenavam adeuses e da estação lenços que respondiam...

(...)

Na nossa classe quase ninguém se moveu. Parecia que ninguém tinha família. Só eu dei adeus a Roberto e ao 98 e a rameira sacudiu a mão dirigindo um cumprimento a todas as pessoas da estação: ricos e pobres, coronéis e carregadores. E sorria sempre.¹⁶⁸

Pela forma como é exposta, a cena de drama e despedida na estação de trem é sublinhada como prática própria da primeira classe, cujos passageiros tinham amigos e familiares que respondiam aos atos de despedida. Ao se referir à segunda classe, o narrador confirma a ausência do hábito daqueles, mais pobres, que, apáticos, não se despediam de ninguém. Contudo, o autorreconhecimento patente no tratamento da segunda classe em primeira pessoa é entravado pelo sutil deslocamento do narrador que novamente foge de uma posição fixa. No

¹⁶⁴ *Cacau*, p. 36.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 37.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 36.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 37.

vagão precário, só ele repete a ação dos ricos. Mesmo que o momento de sua trajetória implicasse certa solidão – uma vez que havia deixado sua família em Sergipe – o narrador constrói amizades que lhe permitem se dissociar daqueles trabalhadores que não tinham ninguém para quem acenar em despedida. A ressalva de sua ação soa como se ele estivesse reclamando sua posição original de classe e que, assim, estaria ali ocupando um lugar estranho. É verdade que o narrador também indica a ação de despedida à rameira, mas, feita de forma genérica, a atitude da mulher ganha ares ilusórios – isso porque seus acenos dirigidos a todos, ignorando as separações de classe tão decisivas para o estabelecimento da sociedade apresentada no romance, não chegava a ninguém. Esse *entrelugar social, reiterado pela justaposição das duas cenas*, fica ainda mais explícito quando, em seguida, Sergipano é interrogado por um homem que dividia o vagão de trem com ele:

O velho ao meu lado dobrou o jornal e falou:

(...)

– É flagelado?

– Mais ou menos. Vim de Sergipe procurar trabalho.¹⁶⁹

A resposta ao mesmo tempo vacilante e especificativa à pergunta simples é outra demonstração da dificuldade desse narrador de se identificar com os grupos sociais dispostos. Ao responder “mais ou menos”, o narrador não poderia ser mais explícito em sua contradição, uma vez que sua resposta, ela mesma, ocupa um entrelugar entre o sim e o não. E o fato de recorrer ao detalhe de sua trajetória particular para conseguir responder à questão, deixa patente que é justamente ela que o torna diferente ali, entre trabalhadores, garantindo a ele esse outro lugar, que não é exatamente o do “flagelado”, mas também não é o do patrão. Esse traço recoloca a questão espacial no centro romance, fazendo com que, assim, o narrador possa colher os frutos da decisão tomada de migrar para a cidade mais próxima, onde ser “sergipano” ainda guardava algum sentido atenuante para a indicação de sua condição social. Isto é, a recorrência à Sergipe representa um apelo de classe, uma vez que tal estado parece carregar consigo a ideia de riqueza. Não à toa, no capítulo “Herói da tocaia e do cangaço”, quando o protagonista conta sua história para os companheiros, não parece causar espanto, ao que Colodino responde: “– De vez em quando aparece aqui um sujeito que já foi rico. Aqui no Sul tem muitos sergipanos”.¹⁷⁰ Na afirmação, a associação entre o estado e certo estatuto social aparece de forma mais explícita. Enfim, ainda que a segunda classe do trem por ele ocupada indicasse o

¹⁶⁹ *Cacau*, p. 37.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 49.

momento de sua trajetória e denunciasse sua posição inferior, no campo da composição narrativa os elementos não se organizam de forma tão linear e a contradição se apresenta.

Observando o comportamento desse narrador, são várias as passagens em que seu posicionamento oscilante se deixa revelar, tingindo a composição dos espaços na narrativa. E são os momentos em que há alguma interação entre práticas sociais díspares, que a questão se expressa de forma mais explícita. Isso fica evidente em passagens nas quais são retratadas situações de descontração – raras ocasiões em que os trabalhadores da fazenda paravam o trabalho e festejavam. O episódio a ser aqui analisado se dá no sétimo capítulo, intitulado “Pirangi” – nome do povoado onde a festa ocorre –, e mostra o momento em que os trabalhadores vão até o Cine Aliança para assistir a um filme e aproveitar a quermesse que se agitava. A linguagem utilizada por José Cordeiro para figurar a festa e os foliões já anuncia o problema da contradição deste narrador abstruso. Entretanto, o que parece ser também expressivo é o posicionamento do homem quando inserido em uma situação de choque entre as classes, suas práticas e seus espaços próprios. Dessa forma, vale analisar três momentos dessa passagem: um primeiro, quando os trabalhadores vão ao cinema; um segundo, quando observam ao longe a festa celebrada pela classe alta; e um terceiro, quando findam a noite em um cabaré. O encadeamento de espaços e a sequência de posicionamentos do narrador vão conferindo à passagem o sentido da complexidade de *Cacau*.

Havendo os trabalhadores chegado ao arraial de Pirangi, todos se dirigem ao Cine Aliança a fim de assistirem a um filme. É interessante como a própria forma com que o narrador-escritor constrói o espaço por meio de sua ambientação¹⁷¹ acaba por testemunhar sua oscilação de posicionamento:

O cinema encheu. Tinha gente em pé como quê. Se a gente não estivesse acostumado com pulgas e percevejos nem olhava a fita. Assim mesmo a gente se coçava muito. Nós ocupamos uma fila quase toda. Só restou um lugar onde um soldado se sentou bem ao lado de Magnólia. Os garotos impacientes começaram a bater nas cadeiras. Daí a pouco fazia-se um barulho imenso. Afinal o filme, todo arrebetado, começou. E os olhos daquela humanidade se extasiavam ante o luxo de Nova York. Honório não gostava:

– Não gosto de cinema. Gosto de circo.

João Grilo replicava:

– Você não nega que é negro. Pois eu gosto. Isso é feito nas Oropas.

– Coisa das estranjas...

E Honório esticava o beijo num gesto de pouco-caso. Depois interrogava:

¹⁷¹ “O estudo de uma determinada personagem será sempre incompleto se também não for investigada a sua *caracterização*. Isto é: os meios, os processos, a técnica empregada pelo ficcionista no sentido de dar existência à personagem. Pode-se dizer, a *grosso modo*, que a personagem existe no plano da história e a caracterização no plano do discurso. A personagem diz respeito ao objeto em si; a caracterização, à sua execução. Esta a distância que subsiste entre *espaço* e *ambientação*.” Cf. LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976, p. 77 (grifos do autor).

- Como é que eles anda?
– Ô nego burro. Tu não vê que tem um home lá atrás do pano e que é a sombra dele que aparece?¹⁷²

Na cena, espaço e ação parecem se desenvolver de forma conjunta.¹⁷³ A coceira provocada pelas pulgas e percevejos, a visão da fita, a ocupação da fila, o alvoroço com as cadeiras. O espaço do cinema parece se compor não por seus elementos tradicionais, mas pelo recorte proposto a partir das ações, que também contém, elas mesmas, certo relevo de sentido. Isto é, a debilidade daquele cinema que já se apresenta em sua incapacidade de comportar todos os pagantes sentados é confirmada por meio de sua composição espacial. Esta, por sua vez, se revela não apenas por meio dos objetos pertencentes àquele cenário – como poderia ser, por exemplo, o sentido conferido às poltronas, à cortina, ao telão, ou até mesmo à pipoca – mas sobretudo pela especificidade de cada um de seus componentes. Isto é, assim, a sala destaca-se pela infestação de pequenos insetos; a fita, que deveria ser o centro das atenções, se apresenta como uma ressalva ao incômodo da coceira; as poucas cadeiras são mencionadas em virtude do comportamento brutal dos que lá estavam; e o próprio fato de todos daquele grupo conseguirem ocupar uma fila, que poderia ser comemorado em vista da lotação, em verdade servira de motivação para se apresentar o soldado que sentara-se ao lado de Magnólia e que posteriormente motivaria a confusão que interromperia o filme. A composição espacial, toda impregnada de uma perspectiva judicativa, não aderida à expectativa dos próprios trabalhadores que tinham no Cine Aliança o momento alto da diversão, encontra conformidade com os demais elementos que vão compondo, por meio do próprio ambiente, uma atmosfera¹⁷⁴ precária na qual o protagonista não submerge. A informação de que a atração finalmente começaria se tensiona com a expressão usada para caracterizar o filme: “todo arrebetado”. A expectativa pelo início da diversão, cuja moderna tecnologia usada era inclusive incompreendida pelos trabalhadores – como o diálogo final do trecho indica –, contrasta com o comentário depreciativo do narrador, que parece observar aquele filme a partir de outro parâmetro, próprio de suas experiências, evidenciando um posicionamento deslocado naquela situação.

¹⁷² *Cacau*, pp. 61-62.

¹⁷³ O que aqui parece se desenvolver é o que Osman Lins chama de “ambientação dissimulada”, quando há “um enlace entre o espaço e a ação”. Isto é, “atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos”. Cf. LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976, pp. 83-84.

¹⁷⁴ Usa-se o conceito de atmosfera tal e qual Osman Lins o descreve: “A atmosfera, designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. –, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento”. Cf. *Ibidem*, p. 76.

Ainda no trecho, há uma frase que alimenta de forma definitiva o sentido da posição assumida pelo narrador. Para se referir ao gozo dos homens assistindo ao filme, o narrador diz que “os olhos daquela humanidade se extasiavam”. A distância para com aqueles homens fica patente no uso do demonstrativo, contudo, outros elementos carregam ainda mais o comentário. O fato de o narrador dizer que aqueles trabalhadores, diante do cinema, estavam em êxtase, contrasta diretamente com os comentários por ele desferidos anteriormente. Entre considerar o filme “todo arrebetado” e se extasiar diante da fita há uma enorme distância cujos polos se traduzem em distintos posicionamentos sociais. Por fim, o narrador manifesta sua posição de classe quando, ao se referir aos homens, seus parceiros de trabalho, todos encantados com a tecnologia cinematográfica, se vale de um termo denominador comum: “aquela humanidade”. Ao fazê-lo, parece ignorar as condições sociais que até então os caracterizavam. Isto é, ao extraí-los à condição mínima de “humanidade”, o narrador, em um lapso, desconsidera as razões materiais que até então os preenchiam de sentido. Desse modo, o narrador-escritor que ora justifica a própria obra pelo interesse em denunciar a vida explorada dos trabalhadores, agora apresentava os camaradas por meio do termo genérico, descaracterizador. Tal atitude revela uma perspectiva alienada diante daquela situação: nesse momento, o narrador apresentava-se como capaz de julgar a emotividade dos homens ao mirarem a tela de cinema que, para ele, era de baixíssima qualidade. Ao somar as duas atitudes – o desdém à qualidade do cinema e o comentário reducionista, que confere humanidade à reação dos homens –, revela-se um discurso preconceituoso, de perspectiva chapada, próprio das classes altas. Não há um tom denunciativo, sequer comovido, em observar homens emocionados ao assistirem a um “filme arrebetado” enquanto eram consumidos por insetos. Ao contrário, o comentário parece revelar certa emotividade na cena, e as condições tangíveis se evaporam na noção da beleza de uma humanidade subjetiva. E o que deixa tudo mais interessante – e ainda mais contraditório –, é o fato de que o motivo daquele êxtase é o “*luxo* de Nova York”. Aqui, a riqueza da cidade norte-americana se contrapõe à miséria de Pirangi, de onde os trabalhadores assistiam ao filme, e o contraste, que poderia suscitar um ímpeto crítico, parece resumir-se no encantamento de todos, como se os efeitos perversos da indústria cultural siderassem aos companheiros de Sergipano, mas não a ele próprio.

Por fim, se por um lado o diálogo que encerra o trecho reaproxima o narrador-escritor da ação e atenua o distanciamento perspectivo evidenciado anteriormente, por outro, acaba jogando de forma irônica com o desconhecimento dos trabalhadores em relação àquela tecnologia – o que novamente acaba por repor o distanciamento, uma vez que o diálogo

apresentado sem muita interferência narrativa finda a cena apontando para o humor. Isto é, por meio do diálogo de Honório e João Grilo se arma um conflito entre o circo e o cinema, uma atração menos tecnológica e identificada com as classes populares, e a outra, feita nas “Oropas”. Essa oposição, que poderia se resolver de diversas formas, acaba culminando na revelação da ignorância de ambos: o fato de um preferir o circo o sobrecaracteriza como “negro,”¹⁷⁵ e o outro, que solicita a si um gosto mais requintado, em verdade não consegue entender o que vê, e acredita que as técnicas empregadas naquele espetáculo são de profunda simplicidade – tal e qual aquelas utilizadas, por exemplo, em um circo. A cena bem humorada, apresentada sem grandes comentários, se encerra com a pergunta retórica indicadora da ignorância ingênua de João Grilo. Assim, o sentido do trecho só se completa com certa compreensão irônica por parte do leitor que, assim, corresponde à construção do narrador-escritor. Dessa forma, o bom-humor com o qual se encerra o trecho parece ser outra tentativa de cumplicidade entre narrador e leitor, agora por meio da chacota simpática em relação à ignorância daqueles homens rústicos.

Após a festa dos despossuídos no Cine Aliança havia um baile na casa de dr. Domingos, o farmacêutico de alta classe.¹⁷⁶ Enfim acabada a farra dos trabalhadores, Sergipano e seus companheiros vão observar a outra festa:

Fomos olhar a festa do dr. Domingos. O sereno entupido de gente. Trabalhadores e moças pobres. Alguns empregados do comércio que não tinham sido convidados, enfiados na roupinha branca, esperavam conseguir penetrar. Olhavam súplices e invejosos os que dançavam. Luz elétrica só havia no cinema e no bar. A casa do seu dr. Domingos estava iluminada com querosene. Tanta luz que doía nos olhos. Um piano alemão deixava-se tocar por uma lânguida donzela que pedia marido. Lisa como uma tábua, entrara há muito na casa dos trinta. Afirmava, porém, com uma vozinha assexuada, que completaria vinte e três em agosto. Esperava um noivo e enquanto ele não vinha tocava piano nas festas do arraial. De quando em vez um rapaz compadecido ia tirá-la para dançar. Ela caía por cima do cavalheiro e se deixava levar, os olhos fechados, pensando sem dúvida em muita coisa feia.

Professora pública do arraial, espancava os raros meninos que frequentavam a escola e ficava todo o tempo a sorrir para os rapazes que passavam. A garotada a odiava. Puseram-lhe o apelido de “Miss Espeto”. Acho que ela daria o que lhe restava de vida para dormir uma noite com um homem.

Algemiro também dançava. E principalmente esvaziava copos sobre copos de chope. 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 sagras. Toda a sua ambição resumia-se em enriquecer. Nós odiávamos o coronel. A Algemiro desprezávamos. Sentíamos que ele não era dos nossos.

¹⁷⁵ Aqui vê-se a carga de sentido pejorativo em torno da identidade racial, fundida à simplicidade, à ignorância.

¹⁷⁶ “Havia para a sociedade baile na casa do dr. Domingos, farmacêutico. Mas só começava às dez horas e os ricos queriam primeiro desfrutar a festa dos pobres.” Cf. *Cacau*, pp. 58-59.

Eu, descendente de família rica, estava mais perto dos trabalhadores do que ele que vinha de gerações e gerações de escravos. 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. Abriam garrafas de champanhe na sala de jantar. Pararam as danças e os pares correram para o assalto.

(...)

Nós outros fomos para o cabaré. O anúncio do cabaré dizia ‘luzes, flores e mulheres’. Duas lâmpadas elétricas, umas raras e pobres flores artificiais e as quinze ou vinte rameiras da localidade. Homens embriagados e muita cachaça. Um jazz infame. Mas a gente achava ótimo.¹⁷⁷

A reprodução da longa passagem se justifica pela riqueza de detalhes nela contidos, sobretudo em relação à construção espacial da cena, que testemunham a dificuldade de José Cordeiro de se situar socialmente. A passagem se inicia com o narrador anunciando sua movimentação para a porta da casa de dr. Domingos, de onde ficaria, junto de vários outros trabalhadores, assistindo à festa acontecer. Sergipano desfere críticas a alguns homens que estavam na “plateia” uma vez que, segundo ele, sem serem convidados, miravam a festa “súpliques e invejosos”. Com tal comentário, o narrador parece querer livrar o veneno de sua perspectiva, conferindo o olhar invejoso a outros, e garantindo a si uma posição desinteressada em relação à festa-espetáculo. Contudo, o que se segue parece tensionar essa sua aparente indiferença. Ao longo do trecho, o narrador-escritor faz uma série de observações ricas em detalhes sobre a festa que, sendo incompatíveis com uma visada generalista, denunciam certa atenção especial para o espaço da casa do farmacêutico e o que ali se passava: os convidados que dançavam; a quantidade de luminosidade que os candeeiros da festa emanavam; a nacionalidade alemã do piano que era tocado; o tipo de bebida servidos, ora chope, ora champanhe. A diferença entre a frieza anunciada e a concentração das observações já indica uma contradição que levanta suspeitas sobre a sua condição de simples e desinteressado espectador da festa. Além disso, os comentários seguintes parecem revelar certo desconforto do narrador em relação ao espaço em que estava: no sereno, e não dentro da festa. Ao comentar sobre o piano alemão que ocupava o salão, o narrador-escritor desfere uma série de comentários misóginos em relação à moça que o tocava – inclusive, a construção sintática por meio da qual essa apresentação é feita parece investir mais valor ao instrumento do que à mulher: “Um piano alemão deixava-se tocar por uma lânguida donzela que pedia marido”.¹⁷⁸ O fato de o narrador dispensar dois parágrafos para criticar uma personagem que não havia aparecido antes e sequer

¹⁷⁷ *Cacau*, pp. 63-65.

¹⁷⁸ Inclusive, a construção sintática por meio da qual essa apresentação é feita parece investir mais valor ao instrumento do que à moça que o tocava: “Um piano alemão deixava-se tocar por uma lânguida donzela que pedia marido”. Cf. *Ibidem*, p. 63.

retorna ao longo da narrativa já parece mostrar um incômodo excessivo, o que se confirma com a agressividade desproporcional com que a retrata, emitindo juízos cujos interesses pouco tinham a ver com as barreiras de classe que então os dividia. Isto é, nenhuma das críticas se vale da posição social desta moça ou de suas atitudes em relação aos trabalhadores mais pobres, por exemplo – o que poderia se encaixar no propósito militante e denunciativo do romance –, mas se baseiam apenas em ataques e suposições de cunho sexista. Essa agressividade sem propósito explícito parece canalizar, em verdade, um ressentimento¹⁷⁹ de classe, uma insatisfação mais pessoal que coletiva, justificando a interpretação de que o nervosismo em questão passa por processos particulares desse narrador que não esconde seu incômodo ao ver um outro sob o comando de um piano alemão – instrumento definidor daquele espaço festivo luxuoso e que, inclusive, era familiar para ele, uma vez que compunha seu cotidiano burguês quando ainda era filho do industrial.¹⁸⁰

Como dito, a composição espacial feita pelo narrador se constrói de forma atenta, indo muito além do piano. José Cordeiro confere à festa alheia uma riqueza de detalhes expressiva que alimenta a ideia de um olhar interessado – e, nesse sentido, próximo – ainda que empenhado à distância. Subsequentemente, ainda no mesmo trecho, o narrador conta que, depois de mirarem a festa elegante, ele e seus camaradas partiram para um cabaré próximo. Contraditoriamente, a pobreza de detalhes com que descreve o espaço em que, agora sim, estava inserido, acaba testemunhando contra ele próprio, uma vez que o visível contraste entre as descrições parece representar, no fim das contas, uma diferença de interesses. Em outras palavras, o desdém patente na descrição do ambiente empobrecido, local festivo para os trabalhadores, contradiz diretamente a indiferença declarada pela festa dos patrões, uma vez que denuncia involuntariamente sua visão anterior assaz interessada. A construção simplificada do segundo espaço se explicita, por exemplo, na contagem imprecisa de prostitutas que ali trabalhavam: “quinze ou vinte rameiras da localidade”.¹⁸¹ Além disso, a constatação da

¹⁷⁹ Para a psicanalista Maria Rita Khel, é possível compreender a ideia de ressentimento como uma “cobrança indireta de um bem cedido ao outro”. Isto é, o ressentido não busca exatamente a reparação de sua perda, mas se limita à queixa para usufruir da ideia de “vingança imaginária”. A psicanalista diz ainda que “É preciso que exista um pressuposto simbólico de igualdade entre opressor e oprimido, entre rico e pobre, poderoso e despossuído, para que os que se sentem inferiorizados se ressintam.”. Dessa maneira, é possível aproveitar tal conceito para compreender a posição de José Cordeiro nessa cena: o “pressuposto simbólico de igualdade” embutido em sua origem social parece se expressar em seu ato de “vingança simbólica” ao descarregar seu ressentimento sobre a moça que tocava o piano alemão na casa do farmacêutico. Cf. KHEL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004, pp. 18-20.

¹⁸⁰ “Papai vivia inteiramente para nós e para o seu velho piano. (...) um dia, quando tocava ao piano um dos seus trechos prediletos, teve uma síncope e morreu.”. Cf. *Cacau*, pp. 18-19.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 65.

precariedade do cabaré se faz por meio de uma comparação indireta com a festa antes observada, e parece revelar certo desconforto por parte do narrador. Em resposta à claridade excessiva dos candeeiros da casa do farmacêutico, no prostíbulo havia “duas lâmpadas elétricas”, a beleza das roupas brancas e do piano é contrastada pelas “raras e pobres flores artificiais”, ao invés dos seletos convidados que dançavam entre taças de champanhe, havia “homens embriagados e muita cachaça”, o piano alemão dá lugar a um “jazz infame”. Assim, pelas descrições arranjadas em sequência, a comparação entre ambas ganha muito sentido. Ao distribuí-las desse modo, o narrador deixa entrever sua própria interpretação sobre as festas que, demonstrada pelos comentários judicativos, revela – à sua revelia – um posicionamento de classe. Isto é, o simples fato de descrever a festa no cabaré a partir dos mesmos parâmetros utilizados para observar a festa opulenta já indica certo desconforto, uma vez que a comparação explícita, com prejuízo para a mais módica, deixa revelar o desagrado. Tanto é que, logo em seguida, o narrador desfere um comentário decisivo, que novamente o desloca e o repõe junto aos subalternos: “Mas a gente achava ótimo”.¹⁸² O próprio uso da adversativa somado à primeira pessoa do discurso para pronunciar o comentário positivo faz com que, novamente, o narrador se “corrija” e se movimente, alimentando outra vez a oscilação que o caracteriza, como se tentasse se diluir em meio aos seus companheiros. Desse modo, a composição espacial detalhada da festa dos ricos, na qual José Cordeiro não estava, *versus* a construção menosprezada do espaço festivo dos despossuídos, em que ele, sim, estava, apresenta estruturalmente a mesma dinâmica contraditória que parece organizar o romance. É como se a oscilação do narrador se armasse, por meio da composição espacial, em um esquema envolvendo perspectiva de interesse, objeto e posicionamento físico. O posicionamento controverso do protagonista em relação às duas festas denuncia um grau de interesse inversamente proporcional ao seu lugar social. Assim, um esquema poderia ser desenhado, identificando o jogo entre aproximação (+) e distanciamento (-):

| Interesse | Objeto | Posicionamento |
|------------------|------------------|-----------------------|
| + | Festa dos ricos | - |
| - | Festa dos pobres | + |

Enfim, a representação do espaço, aqui, parece reverberar o procedimento basal do romance, uma vez que testemunha a contradição própria do narrador a partir da qual o livro se estrutura. A corda bamba sobre a qual o narrador procura se equilibrar, se desequilibrando entre passado, presente e futuro, isto é, o posicionamento dificultoso que expressa de forma decisiva

¹⁸² *Cacau*, p. 65.

sua própria natureza, acaba organizando também, por extensão, a composição do espaço em *Cacau*. Em outras palavras, fica evidente como o narrador esbarra em dificuldades de encontrar seu lugar social. Parece que a esse movimento complexo subjaz uma dificuldade de se organizar, de resolver a equação imposta pelo choque decisivo entre: a) sua raiz burguesa; b) seu momento intermediário, próximo das classes baixas; c) e seu momento final, radicado no Rio de Janeiro – posição que ilumina a reconstrução dos fatos a partir da formação política e teórica ali adquirida. A todo tempo, diante da interação de tais eixos, o narrador parece se mover com a impossibilidade de dispor harmonicamente suas fases, de modo a se tornar uma conformação caótica de tais contradições, vórtice em torno do qual se estrutura o romance.

No romance, outra passagem com movimento semelhante é a da festa de São João. Nessa ocasião, a família do coronel havia se reunido na fazenda a fim de celebrar as festividades juninas, tradição também compartilhada pelos trabalhadores que juntam suas forças para organizar uma folia. Nesse momento, novamente se desenha um cenário em que as práticas sociais das distintas classes são apresentadas em paralelo, forçando a comparação. E se faz interessante sobretudo porque é justamente Sergipano que, escolhido pela filha do coronel para acompanhá-la em sua estadia na fazenda, tem a incumbência de ficar indo e vindo entre os díspares preparativos – ora colaborando com a festa da casa-grande, ora assistindo os preparos mais modestos – e acaba servindo como uma espécie de ponte entre os dois universos, o que já é bastante sintomático de seu posicionamento vacilante. Entretanto, junto do vaivém físico parece que, de novo, o narrador encontra dificuldades de se ancorar em uma só perspectiva de classe, que também vai se movimentando ao longo da cena. Os parágrafos seguintes parecem servir para apresentar uma oposição material entre as duas festas:

Nós também resolvemos festejar o São-João. O baile seria em casa de d. Júlia. Oferecemos cachaça, garrafas e mais garrafas, e derrubou-se o milharal que Magnólia plantara nos fundos da casa. Uma festa, sim. Com canjica, pamonha, munguzá, acaçá, acarajé de feijão-branco, milho cozido e cachaça. Queimaríamos a fogueira, uma fogueira grande, bem maior que a da casa do coronel.

(...)

Os tachos imensos e as imensas colheres de pau. A palha de milho cortada para enrolar as pamonhas. Quando eu arranjava uma folga corria até a casa de d. Júlia. O trabalho muito menor, pois muito menor era o monte de milho. Uma velha bacia, de buracos tampados com pano, substituía os tachos e Magnólia mexia aquilo tudo com uma colher de pau de cabo rebentado.¹⁸³

No trecho fica evidente o procedimento comparativo construído a partir dos mesmos parâmetros ao se analisar uma festa e outra – operação semelhante à empreendida pelo narrador

¹⁸³ *Cacau*, pp. 118-119.

na passagem anterior em que comparava as outras festas. Aqui, os espaços da casa-grande e da casa de d. Júlia vão sendo construídos por meio da disposição de objetos e elementos muito bem pinçados. Segundo Osman Lins, “o esforço ordenador, no descritivo, tende a conferir uma organicidade ao pormenor”.¹⁸⁴ Assim sendo, esse ordenamento vai ganhando uma dupla função: compor o espaço e, nesse caso, construir o embate entre classes. Enfim, enquanto a casa-grande é composta por “tachos imensos e as imensas colheres de pau”, com o tom deslumbrado marcado pelo superlativo, na casa de d. Júlia – uma senhora de cinquenta anos que seguia trabalhando na juntagem do cacau¹⁸⁵ –, as trabalhadoras se viravam com uma bacia remendada e uma rota colher de pau. O trabalho organizado, revelado nas palhas de milho cortadas na casa do coronel, cede lugar ao trabalho pouco, reflexo do escasso alimento da casa pobre. No mesmo parágrafo, entre as comparações, chama atenção o comentário do narrador, “Quando eu arranjava uma folga corria até a casa de d. Júlia”. Essa fala, aparentemente despreziosa, é o que explicita ao leitor a raiz do movimento comparativo. Isto é, o cotejo entre os diferentes ambientes se faz expressão, em verdade, da movimentação do narrador pelos distintos espaços sociais e, dessa forma, em tal prática parece ecoar a própria dinâmica oscilante que organiza o romance e o foco narrativo.

Além do movimento desenhado, um sentimento de contradição mostra-se também por meio do aparente desconforto do narrador durante seu trânsito pendular. Após anunciar que festejariam o dia de São João, este faz questão de afirmar o *status* daquela comemoração como uma festa. Isto é, ao assumir um discurso reativo e registrar que era “uma festa, sim”, o narrador parece levar em consideração a hipótese de que alguém poderia menosprezar aquela celebração por suas condições materiais – julgamento próprio de quem se antecipa aos supostos preconceitos de classe. Tomando essa fala como uma resposta sem pergunta, parece que o narrador busca afirmar para si mesmo a situação digna daquela festa, como se não estivesse muito convencido disso. E esse sinal do deslocamento perspectívico do narrador é alimentado pela fala que fecha o primeiro parágrafo: “Queimaríamos a fogueira, uma fogueira grande, bem maior que a da casa do coronel.”. Aqui, a comparação entre as festas não aparece como forma denunciativa das desigualdades de classe, ou como registro pretensamente documental das condições distintas. Ao prometer uma fogueira “mais alta”, o narrador parece querer equilibrar – ou compensar – simbolicamente o desnível social ali presente. Além da competição descabida, que novamente pode denunciar certo desconforto de Sergipano em relação ao

¹⁸⁴ LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976, p. 88.

¹⁸⁵ *Cacau*, p. 56.

despojamento da festa, o comentário que busca encontrar consolo no simbólico parece indicar justamente a irresolução subjetiva desse narrador.

Por fim, ainda em relação à composição do espaço em *Cacau*, vale reconstruir o panorama de visões que organiza, ao longo do romance, a percepção do narrador sobre o espaço da Fazenda Fraternidade. Para tanto, faz-se necessário começar pelo fim, isto é, apresentar inicialmente o último comentário de José Cordeiro sobre aquelas terras. No derradeiro capítulo, “Amor”, já decidido a abandonar a zona grapiúna e partir para o Rio de Janeiro no encalço das ideias de Colodino, o narrador se despede da fazenda com uma espécie de declaração libertadora: “o vento balançava os campos e pela primeira vez senti a beleza ambiente”.¹⁸⁶ A beleza vista pela primeira vez concordava, então, com o sentido completo de sua partida, que se dava como uma negativa à tentação burguesa representada pelo relacionamento impedido entre ele e Mária – a ser explorado na seção seguinte. Desse modo, a partida de Sergipano significa, em termos, sua escolha decisiva pela classe trabalhadora – não à toa, o romance se encerra com a declaração “eu partia para a luta de coração limpo e feliz”.¹⁸⁷ Contudo, o fato de ele, pela primeira vez, perceber a beleza daquele espaço, parece também expressar a libertação de um sistema que o prendia¹⁸⁸ e explorava. Assim sendo, essa ideia de que sua liberdade permitiu um novo olhar para aquele espaço autoriza a inferência de que, antes, o protagonista não entendia a fazenda como bela. Isto é, a afirmação do narrador parece querer armar um esquema fixo, segundo o qual sua visão sempre fora guiada pela perspectiva crítica e, assim sendo, seria impossível ver beleza em um ambiente de “pura exploração e injustiças”. A essa interpretação subjaz a visão do narrador-escritor que, por meio da escrita regressiva, busca impregnar as ações com suas noções de luta de classe adquiridas posteriormente. Acontece que José Cordeiro, outra vez, parece não se encaixar nesse desenho estanque, tendo em vista que suas oscilações rivalizam com qualquer ordenação exata e maniqueísta. Desmentindo a declaração de seu encantamento tardio para com as terras do coronel, outros trechos do romance oferecem ideias contraditórias: logo nas páginas iniciais do romance, sua primeira visão da fazenda a apresenta como sendo “cercada por um jardim, lindo de jasmineiros e roseiras, a casa-

¹⁸⁶ *Cacau*, p. 153.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ Para além das dívidas criadas por meio da compra de alimentos e outros insumos básicos de sobrevivência que acabava “amarrando” os trabalhadores à fazenda, há outra forte imagem representativa desse magnetismo entre os trabalhadores e a fazenda. Ao explicar os preparos do cacau, o narrador conta que “tínhamos que dançar sobre os caroços pegajosos e o mel adería aos nossos pés. Mel que resistia aos banhos e ao sabão massa.”. A ideia de “grude” nos pés e sua relação com a atividade do trabalho é forte e parece expressar, via imagem, a condição geral dos trabalhadores. Cf. *Ibidem*, p. 75.

grande da fazenda, de janelas azuis e varanda verde”.¹⁸⁹ Em outro momento, quando Sergipano vai à lavoura pela primeira vez, a reação também parece ser de encantamento, uma vez que, segundo o narrador, “os frutos amarelos pendiam das árvores como lâmpadas antigas. Maravilhosa mistura de cor que tornava tudo belo e irreal, menos o nosso trabalho estafante”¹⁹⁰ – aqui, a beleza do espaço se contrapõe ao trabalho que, apesar de exploratório, não limitava sua visão. Em seguida, José Cordeiro atenua até mesmo o tom crítico ao trabalho quando diz que o camarada Honório havia ensinado a ele o serviço, e que os dois, então, haviam se tornado “bons camaradas naquelas sombras carinhosas dos cacauais”.¹⁹¹ Posteriormente, no capítulo “Cacau”, novamente aparece a noção de beleza quando o narrador se refere à Fazenda: “No sul da Bahia cacau é o único nome que soa bem. As roças são belas quando carregadas de frutos amarelos”. Nesse trecho é evidente o posicionamento discursivo desse narrador que, ao conferir beleza às plantações abundantes, e dizer que a própria palavra “soava bem”, parece estar mais aderido à perspectiva de quem faria usufruto daquela mercadoria do que daqueles que se estafavam para manter a lavoura. Em outro momento, ainda, parece que o narrador vai, gradualmente, se dando conta da contradição existente entre a beleza do local e as práticas exploratórias mantidas naquele espaço. Enquanto Sergipano passeava pela fazenda acompanhando a filha do coronel, montado em um burro, acontece o seguinte diálogo:

Sáimos silenciosos pela estrada. Um sol morno de inverno iluminava os campos.

– É bonito...

Ante o meu silêncio ela perguntou:

– É bonito, não acha?

– É triste. Os que vivem aqui sofrem.¹⁹²

A apresentação do ambiente que abre o trecho e a fala que o encerra parecem, contraditoriamente, se complementar. Isto é, inicialmente o narrador apresenta o cenário da fazenda por onde passeava com Mária a partir de uma visão subjetiva da cena. Ao dizer que o “sol morno” incidia sobre os campos, o narrador parece investir em um lirismo positivo. Entretanto, quando Mária qualifica o ambiente como “bonito”, e pede a opinião de Sergipano, o protagonista recorre a um sentimento para expressar sua posição. Assim, arma-se o problema

¹⁸⁹ A representação, além de oferecer uma visada que carrega consigo uma percepção de beleza, parece indicar, por meio das cores, a casa-grande como uma grande bandeira brasileira redistribuída: a casa verde e azul cercada por jasmineiros – flores sobretudo brancas e amarelas. Sob essa perspectiva, a própria composição do espaço parece sugerir certa correspondência entre aquele espaço, sua representação de poder e desigualdade, a uma possível figura de país.

¹⁹⁰ *Cacau*, pp. 49-50.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 50.

¹⁹² *Ibidem*, p. 104.

crítico: se por um lado o narrador indica, no princípio, uma perspectiva contemplativa em relação ao local, por outro, o protagonista se esquiva da pergunta decisiva oferecendo como resposta seu sentimento, não necessariamente antagônico, ao julgamento estético. Ou seja, ao ser questionado se achava o local bonito, o homem diz que é um local triste, mas não responde objetivamente à pergunta, mais complementando-a do que retificando-a. Assim, essa tergiversação parece indicar certa vacilação, uma vez que o fato de Mária expressar sua satisfação com aquele lugar acaba conferindo ao senso estético certa identidade de classe. Em outras palavras, o fato de “beleza” e “tristeza” não serem termos antônimos faz com que a resposta de Sergipano seja um indício de sua vacilação: entre ver beleza ou não, o homem parece denunciar, por meio do sentimento, a exploração que seus camaradas sofriam. O senso estético implícito no discurso do narrador se suspende, isto é, não se confirma nem se desmente com a fala do protagonista que, sem abandonar a denúncia da exploração, também não polariza com a moça, figura da alta classe.

Destaca-se, ainda, outra passagem em que a questão em torno da aparência da Fazenda é tratada de forma contraditória. No capítulo 14, “Direito Penal”, o narrador conta como se dava o trabalho no mês de junho, devido às fortes chuvas. Em meio à revelação sobre a insatisfação com aquele contexto, o narrador comenta, também, sobre o efeito da chuva na plantação de cacau:

Nós, com as casas alagadas e muito trabalho, ficávamos de mau humor e sentíamos a proximidade de uma tragédia. As violas calavam-se e comprávamos, por preços exorbitantes, uns cobertores vagabundos. Os cacauzeiros é que estavam maravilhosos, os cocos de ouro por onde os pingos de água corriam como brilhantes raros. Mas nós nem olhávamos a beleza da paisagem.¹⁹³

Aqui a oscilação se dá de forma ainda mais explícita. A composição lírica da chuva sobre o cacau, e a declaração sobre a “beleza da paisagem” parecem não combinar com o mau humor dos homens ao terem de trabalhar na chuva, com suas moradas alagadas, e tendo de pagar caro em “cobertores vagabundos”. Além do mais, a revelação final de que os trabalhadores, então, não admiravam a paisagem parece contrastar com a descrição deliberadamente poética, que parece provir do narrador que rememora o passado. Assim, a oscilação do narrador fica evidente: a insatisfação dos trabalhadores e a desconsideração em relação à imagem das plantações são apresentadas como características próprias dos trabalhadores explorados e humilhados. Tudo isso aparece sempre por meio da 1ª pessoa do

¹⁹³ *Cacau*, p. 129.

discurso, um “nós coletivizante”. Entretanto, a percepção espacial positiva, marcadas por expressões como “cacaueiros maravilhosos”, “cocos de ouro”, “os pingos de água corriam” “brilhantes raros” parece entrecortar não apenas o trecho, mas a própria coerência do narrador, que novamente se expressa por meio de um traço contraditório profundo organizado a partir de sua posição de classe. Desse modo, o espaço outra vez se apresenta como indício e testemunha da oscilação do narrador-personagem, que transita a todo momento não apenas pelos espaços físicos, mas pelas próprias interpretações de tais espaços, revelando uma perspectiva vacilante, o que dá a dimensão do problema crítico. Isso posto, vê-se que, com a repetição do procedimento, a função espacial parece se organizar a partir da mesma dinâmica interna ao romance, ao passo que também a alimenta. Assim sendo, é interessante pensar nos termos apresentados por Osman Lins em seu estudo. Ao recuperar a ideia de Tzvetan Todorov, segundo a qual o personagem-narrador “só existe em sua fala” – ou seja, a partir da fala tudo vira reflexo de uma mesma consciência –, o crítico brasileiro a reutiliza para a compreensão do espaço. Diz que esse narrador, então, “caracteriza-se e revela-se ao longo do discurso, mesmo quando descreve objetivamente uma paisagem”. Para ele, “o esquema, entretanto, permanece o mesmo: o narrador (nomeado ou não) observa o exterior e verbaliza-o, introduzindo na ação um hiato evidente”.¹⁹⁴ Desse modo, se *Cacau* se organiza a partir da reconstrução retrospectiva dos fatos por meio da visão de um narrador-escritor marcado por um percurso social complexo, fator determinante para a narrativa, o que se objetiva é justamente aquilo que Lins indica, fazendo do espaço outro elemento constitutivo que aponta para a construção de um romance contraditório, repleto de oscilações, organizado por uma dinamicidade complexa.

2.2. Personagens complicadas

Ao tratar das personagens de *Cacau*, é necessário, antes de mais nada, discutir certa questão biográfica que paira em torno delas. Isto é, pensar de que forma a criação literária no romance dialoga com algum substrato biográfico. Essa é uma questão crítica que aparece em diversos estudos sobre a obra, dentre os quais há posições mais assertivas, que dizem que *Cacau* acaba “tomando um caráter autobiográfico”;¹⁹⁵ e há, também, outros que, com interesses mais específicos, buscam entrever o tal conteúdo real na ficção, pensando em quanto ou como a trajetória de vida do autor “inspiraria a primeira fase de sua criação, a partir de *Cacau*”¹⁹⁶ – este

¹⁹⁴ LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976, p. 80.

¹⁹⁵ MORAES, Eneida de Villas Boas Costa de. “Ainda sobre *Cacau* de Jorge Amado”. In: *O Homem Livre*. São Paulo, ano 1, n. 21, 3 de jan. de 1934, p. 4.

¹⁹⁶ NASCIMENTO, Rui. *Jorge Amado: uma cortina que se abre*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2007, pp. 155-156.

estudo, em específico, ao querer entender a presença do estado de “Sergipe na obra de Jorge Amado”, afirma que o protagonista de *Cacau*, se ligando ao Estado, acaba “encarnando todos os que para lá estavam migrando, inclusive o pai [de Jorge Amado]”,¹⁹⁷ reforçando o contato entre elaboração artística e inspiração autobiográfica. Há, ainda, outros trabalhos menos enfáticos, mas que não deixam de notar certo “tom de reportagem”¹⁹⁸ intencional em *Cacau*, vistas as referências explícitas a elementos reais dos contextos contemplados pelo romance.¹⁹⁹ De fato, trata-se de um debate relevante, e se faz necessário compreender aquilo que acima se chamou “substrato biográfico”.

Ainda que de forma esquemática, talvez seja interessante propor outro²⁰⁰ resumo da trajetória de vida de Jorge Amado, a fim de compará-la com a construção de personagens no romance. Jorge nasceu em 1912, na fazenda Auricídia, em um arraial próximo a Itabuna, no sul da Bahia. Seu pai, João Amado, após sair de Sergipe e migrar para a região grapiúna com o objetivo de “derrubá-la [a mata], semear e colher cacau”,²⁰¹ virou um grande coronel daquelas terras violentamente disputadas.²⁰² Em 1914 seus pais perderam tudo em uma enchente catastrófica e, sem posses, passaram a fazer tamancos. Quatro anos depois compraram novamente uma fazenda e, após ganharem na loteria, se instalaram em um sobrado de Ilhéus.²⁰³ A história da família Amado possui um enredo digno de romance, e, não à toa, alguns elementos ecoam em diversas obras amadianas, entre as quais, *Cacau*. Além do interessante percurso social, marcado por idas e vindas, outros elementos biográficos parecem se infiltrar na narrativa aqui analisada; entretanto, seria leviano afirmar que o romance se constrói sob uma perspectiva exclusivamente ou mesmo majoritariamente biográfica, sobretudo porque tais influências, em verdade, vão se montando como uma colcha de retalhos e um jogo de espelhos – o que revela uma inspiração difusa. O percurso social da família Amado seria o bastante para sedimentar a

¹⁹⁷ NASCIMENTO, Rui. *Jorge Amado: uma cortina que se abre*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2007, pp. 155-156.

¹⁹⁸ Essa é uma expressão cunhada por Gilberto Freyre em artigo sobre a literatura brasileira empenhada nos anos 1930: “tom de reportagem social e quase sociológica”. Cf. FREYRE, Gilberto. Apud. ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. “As coras e os gêneros da revolução”. In: *cadernos pagu* (23), julho-dezembro de 2004, p.156.

¹⁹⁹ Aqui é possível destacar o próprio “Poesia, documento e história”, de Antonio Candido, ou o célebre estudo de Eduardo de Assis Duarte. Cf. CANDIDO, Antonio. “Poesia, documento e história”. In: *Brigada Ligeira*. (4ª ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 44.; DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: Romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996, p. 48.

²⁰⁰ Isso porque certa recomposição biográfica já fora feita em capítulo anterior.

²⁰¹ AGUIAR, Joselia. *Jorge Amado: Uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2018, p.12.

²⁰² Inclusive, esta briga histórica pelas terras grapiúnas aparece representada no romance *Terras do sem fim*, de 1942. Cf. AMADO, Jorge. *Terras do sem fim*. Posfácio de Miguel Souza Tavares. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

²⁰³ AGUIAR, Joselia. Op. cit., pp. 13-15.

correspondência entre a figura de Jorge, ou a de seu pai, João Amado,²⁰⁴ e a de José Cordeiro, uma vez que parece haver convergência entre os caminhos de decadência social e recuperação posterior. Ao mesmo tempo, contraditoriamente, é possível identificar confluências entre, novamente, a figura de João Amado e a de um dos antagonistas de José Cordeiro, o coronel Manuel Misael de Souza Telles, uma vez que ambos eram coronéis do cacau.²⁰⁵ Manuel Misael, por sua vez, parece carregar consigo uma “inspiração” mais evidente que, apesar de não se tratar de uma relação necessariamente biográfica, não deixa de sê-la totalmente. O coronel do romance parece ser referência direta a outro famoso latifundiário, Manoel Misael da Silva Tavares que, além da semelhança no nome, carrega o mesmo epíteto “o rei do cacau”.²⁰⁶ Além desse caso, há também os de “Argemiro” e “Honório”, dois trabalhadores da Fazenda Fraternidade que parecem encontrar correspondência com os marcantes Argemiro e Honório, funcionários da fazenda de seu pai.²⁰⁷

Outro elemento que aponta para essa inspiração difusa é o fato de que Jorge Amado começou a escrever o romance quando ainda era estudante de Direito, a partir da observação e do contato direto que teve com os trabalhadores do cacau durante suas férias na fazenda do pai. Isoladamente, essa informação poderia servir de apoio para argumentar sobre sua inspiração para a construção de: a) Osório – filho do coronel Manuel Misael que, estudante de direito, vai passar as férias na fazenda²⁰⁸ –; b) de Mária – outra filha do coronel que, escritora, pensa em escrever sobre aqueles trabalhadores²⁰⁹ –; c) e, no limite, também de José Cordeiro que, próprio de outra classe, escreve o romance a partir de sua convivência com aquele universo. Além disso, o deslocamento de Jorge Amado durante a escrita do romance parece acompanhar os espaços por onde passa seu narrador: inicia a escrita em dezembro de 1932, no sul da Bahia, continua a

²⁰⁴ Há um trecho do livro *Menino Grapiúna*, obra em que Jorge Amado se propõe a contar a história de sua família, que expõe tal paralelismo: “Rapazola, meu pai abandonara a cidade sergipana de Estância, civilizada e decadente, para a aventura do desbravamento do Sul da Bahia, para implantar, como tantos outros participantes da saga desmedida, a civilização do cacau, forjar a nação grapiúna”. Cf. AMADO, Jorge. *O menino grapiúna*. Ilustrações de Floriano Teixeira. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Record: MPM, 1981, p. 14.

²⁰⁵ AGUIAR, Joselia. *Jorge Amado: Uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 12; p. 19.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 19.

²⁰⁷ Ambos aparecem relatados na obra *Menino grapiúna*: “Chefe dos cabras, Argemiro, um sergipano sarará, que servira meu pai nos tempos de Ferradas”, “Honório, um gigante negro que se repete nos meus livros, a partir de ‘Cacau’? Diante de Honório todos tremiam”. Cf. AMADO, Jorge. *Op. cit.*, pp. 42-43; p. 51.

²⁰⁸ “Mané Frajelo tinha um filho também, o Osório, que vagabundava pela escola de direito há alguns anos...”, “Todo ano, Osório, o filho do coronel, que estudava na Bahia, vinha pelas férias até a roça”. Cf. *Cacau*, p. 57, p. 70.

²⁰⁹ “(...) Eu estou com vontade de fazer uma descrição da fazenda (...) das festas, da beleza das roças, da vida boa vocês...” Cf. *Ibidem*, p. 111. Aqui é interessante o diálogo paralelo existente entre o desejo puramente descritivo da moça, que em verdade revela sua leitura de classe, e o desejo puramente descritivo do narrador, que, como visto, também revela seu posicionamento oscilante.

produção, em fevereiro do ano seguinte, na capital de Sergipe, e finaliza em meados de 1933 no Rio de Janeiro.²¹⁰ Desse modo, é possível notar o paralelismo entre o romance e o percurso de seu autor. Assim, a própria relação entre ficção e biografia, no romance, parece se organizar de forma oscilante, tendo em vista que tal inspiração difusa permite a compreensão de *Cacau* como uma obra que se relaciona com a história da vida de seu autor – ainda que, como aqui se argumenta, não se trate de um romance estritamente biográfico.

De todo modo, à ideia de que o desvendamento de referências externas basta para a compreensão de personagens de *Cacau* subjaz certa noção de que a construção romanesca se dá de forma documental. Evidentemente, compreender os elementos constitutivos de uma obra, como ou a partir do que são feitos, se faz bastante relevante. Contudo, compreender a obra como um quebra-cabeça de referências distinguíveis e verificáveis pode revelar certa ingenuidade crítica. O próprio Jorge Amado, em seu livro de memórias, *Navegação de Cabotagem*, reflete sobre tal questão. Pensando a relação entre as personagens fictícias e reais, diz que “personagem de romance dificilmente retrata tal ou qual pessoa, não é ninguém por ser quase sempre a soma e vários indivíduos”.²¹¹ O romancista é ainda mais explícito ao se referir à construção de seus coronéis do cacau:

As línguas de trapo divertiam-se nas terras do cacau designando os modelos dos vários coronéis que povoam meus romances do cacau. Espalhavam ser o coronel Horácio da Silveira [de *Terras do Sem Fim*] a cópia fiel, o retrato do coronel Basílio de Oliveira, desbravador de terras, chefe de jagunços, amigo de meu pai, avô de Itassucê. Em verdade, Horácio é soma e síntese de coronéis de minha infância: o citado Basílio, Henrique Alves, Pedro Catalão, Misael Tavares e João Amado de Faria, meu pai.²¹²

Desse modo, ao dizer que uma personagem se constrói a partir da “soma e síntese” de referências, Amado se refere justamente à ideia de construção, tão cara à prática romanesca, e se distancia da perspectiva documental adotada por parte de seus críticos.

O relacionamento entre ficção e realidade na composição de personagens serve de objeto de análise, inclusive, para o ensaio “A personagem do romance”, do crítico Antonio Candido. Em seu texto, Candido deixa claro que, em se tratando de literatura, “só há um tipo eficaz de personagem, a *inventada*” (grifo do autor).²¹³ Essa afirmação, aparentemente

²¹⁰ Essa movimentação foi notada por Paulo Tavares em seu estudo sobre a obra amadiana. Cf. TAVARES, Paulo. *O baiano Jorge Amado e sua obra*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1980, p. 29.

²¹¹ AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992, p. 553.

²¹² Ibidem.

²¹³ CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”, In: CANDIDO, Antonio (et al.). *A personagem de ficção*. 12ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 69.

tautológica, carrega consigo um sentido potente, uma vez que, partindo dessa ideia, sustenta-se o argumento de que independente da relação que uma personagem possa ter com “uma realidade matriz”, esta é sempre “elaborada, transformada, modificada”.²¹⁴ Assim sendo, é preciso ter em mente que “o princípio que rege o aproveitamento do real [na composição de personagens] é o da *modificação*, seja por acréscimo, seja por deformação”,²¹⁵ de modo que sua “verdade”, ou o seu interesse, depende “da função que exerce na estrutura do romance”.²¹⁶ Isto é, sob essa perspectiva, o estudo da personagem deixa de ser feito a partir do paradigma da realidade externa e passa a enxergar esse elemento constitutivo como “um problema de organização interna”²¹⁷ do romance. Enfim, Candido adiciona que “os elementos que um romancista escolhe para apresentar a personagem, física e espiritualmente, são por força indicativos”.²¹⁸ Desse modo é que se encara, aqui, as personagens, tomando-as como índices de análise e buscando ver como suas construções são testemunhas e, ao mesmo tempo, alimentam a dinâmica interna do romance.

Desse modo, a fim de compreender a construção do romance a partir das personagens, parece sugestivo analisar quatro potentes personagens de modo mais atento: duas pertencentes à primeira fase do narrador – seu pai e seu tio –, e duas relativas à sua segunda fase, Algemiro e Mária. A começar pelo par familiar, é no segundo capítulo, intitulado Infância, de caráter predominantemente pessoal – no qual o narrador remonta sua trajetória inicial e conta sobre sua vida de decadência até partir no navio rumo a Ilhéus – que são apresentadas ambas as personagens.²¹⁹ A construção paralela das duas figuras torna a comparação ainda mais expressiva. José Cordeiro apresenta seu pai como um homem “delicado e incapaz de fazer mal a uma formiga”; um trabalhador que depois do expediente ainda arrumava tempo e disposição para lhe ensinar o ABC com sua “bela voz”. Além disso, era um homem romântico, de braços fortes, que entoava canções alegres. Já o tio é apresentado desde o início como um traidor que, havendo sido acolhido pelo bondoso irmão por meio de uma sociedade em sua fábrica, depois da morte do então sócio, provou “com uma papelada imensa” ser o dono exclusivo da fábrica, pois o pai de José Cordeiro havia deixado apenas dívidas que desmoralizariam o nome da

²¹⁴ CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”, In: CANDIDO, Antonio (et al.). *A personagem de ficção*. 12ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 69.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 67.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 75.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 78.

²¹⁹ As referências ao romance, feitas na recomposição da descrição que o narrador faz de seu pai e seu tio, estão contidas no capítulo “Infância”. Cf. *Cacau*, pp. 16-26.

família.²²⁰ O tio, ainda, é descrito como um homem de cara vermelha, barriga grande, vestido com roupas de brim e dono de “olhos pequenos e perversos”. Nas questões amorosas, o pai é apresentado como um homem profundamente apaixonado pela esposa – cuja aparência física, de uma beleza estranha, lembrava uma “figura de romance” – e com ela ficava “horas perdidas em longo silêncio de namorados que se compreendem e se bastam”; enquanto o tio, “homem estúpido” e violento, agredia a esposa – Tia Santa, “pobre mártir” do marido, dona de dedos deformados “pelas contas do rosário” –, que morre de desgosto após ser “trocada” por uma jovem operária. O pai nunca gritara com os seus, o tio batia até mesmo nos filhos dos trabalhadores da fábrica. Segundo o narrador, sua família nunca chegou a ficar muito rica, uma vez que seu pai era “avesso a negócios, [e] deixava escapar os melhores que apareciam”, já o tio, de posse da fábrica, passou a dominar uma das maiores fortunas de Sergipe. O pai sempre buscava dialogar com os operários, ouvir suas reivindicações e atendê-las o “quanto possível”, assim, viviam em harmonia, o patrão e os empregados; já o tio diminuía o salário dos trabalhadores e abusava sexualmente das operárias.²²¹

Assim, no modo de representar e descrever ambas as figuras – desde a forma física até o modo de se relacionar com esposa e trabalho – é evidente a distinção maniqueísta proposta pelo narrador. O pai aparece, no âmbito pessoal, como um homem profundamente virtuoso, atencioso e amoroso, e, no âmbito profissional, se assim é possível dizer, é descrito como um chefe de práticas absolutamente humanas, um homem pacífico, cuidadoso com seus funcionários, despreocupado em acumular riquezas. Isto é, um homem que abre mão de negociações que o deixariam rico justamente por ouvir as demandas de seus trabalhadores dignamente assalariados, com os quais levava uma relação sempre harmônica – isso sem que a fábrica deixasse de prosperar. Um patrão quase que por detalhe. Já o tio aparece, em termos pessoais, como um homem irresponsável, deliberadamente agressivo, infiel e misógino, e nas relações profissionais como um capitalista selvagem, cuja inadvertida acumulação se dá por meio da violenta exploração do trabalho de operários com salários cada vez menores.

É interessante que a composição contraposta de tais personagens parecem apontar, desde já, para certa oscilação ideológica, uma vez que, para defender a honra do pai, usa as práticas desumanas do tio como contraponto. De certo ângulo, o narrador se vê em posição de defesa quanto às suas origens de classe. Isto é, desde o princípio, o que se chamou de “dinâmica

²²⁰ *Cacau*, p. 17.

²²¹ Inclusive, é um caso de assédio do tio-patrão à sua namorada Margarida que faz Sergipano o agredir e sair da fábrica. Cf. *Ibidem*, p. 25.

de aproximação e distanciamento” parece guiar seu comportamento em relação às suas origens burguesas. Guiado pela construção esquemática que atravessa o romance e se estabelece de forma decisiva no confronto perene entre coronéis e trabalhadores do cacau, o narrador apresenta o pai em contraposição ao tio, de modo que as práticas violentas de um descaracterizavam o outro em suas feições burguesas. Isto é, comparado à falta de escrúpulos do capitalista impetuoso, seu pai era um padrão descaracterizado, despossuído dos traços capitalistas representantes da força contra a qual o narrador-escritor agora se digladiava. Comparando os esquemas paralelos, o tio é construído de forma correspondente à figura do coronel, paralelismo que se constrói por meio de semelhanças relativas: a) às feições físicas, como se pode perceber nos trechos em que o narrador apresenta os homens “meu tio aparecia com a sua cara vermelha, a sua barriga cultivada, a sua roupa de brim e aqueles seus olhos pequenos e perversos”,²²², “Meu tio, o dono [da fábrica], estava bem mais velho e mais vermelho e mais rico. A barriga era o índice da sua prosperidade”²²³ e, por meio da comparação explícita, “O coronel possuía (...) 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” (grifos nossos);²²⁴ b) à brutalidade do trato, como se vê no trecho em que o narrador comenta sua experiência como funcionário da fábrica do tio “cinco anos aturei na fábrica a brutalidade do meu tio”,²²⁵ e na passagem de quando Sergipano consegue emprego com o coronel, em que o diálogo seco se segue por nova comparação explícita: “– (...) Se apresente ao meu empregado. Ele lhe dá serviço. E trate de não me roubar.”, ao que o narrador comenta “Como se parecia com o meu tio, o Coronel!”;²²⁶ c) e, por fim, às práticas exploratórias, como se pode perceber tanto nas reduções de salário sistemáticas, “Nunca consegui compreender porque o salário dos operários diminuiu [após o tio assumir a chefia da fábrica]”,²²⁷ “[O coronel] despediu trabalhadores e nós, que restamos, trabalhávamos como burros. Nos ameaçava com diminuição de salários”,²²⁸ como também na semelhança, por exemplo, entre a forma como o tio tomou a fábrica da família de José Cordeiro e como os coronéis usavam para tomar propriedades alheias: “meu tio provou, com uma papelada imensa, que a fábrica era só dele”, e o “caxixe”, estratégia

²²² *Cacau*, p. 17.

²²³ *Ibidem*, pp. 24-25.

²²⁴ *Ibidem*, p. 96.

²²⁵ *Ibidem*, p. 24.

²²⁶ *Ibidem*, p. 34.

²²⁷ *Ibidem*, p. 19.

²²⁸ *Ibidem*, p.147.

muito utilizada pelos coronéis para roubar, por meio de falsificação de documentos, outros pedaços de terra, geralmente próximos à sua fazenda.²²⁹

Feição física, brutalidade e forma de exploração unem a figura do tio à figura do coronel a partir da construção do desenho estaque do patrão. Desse modo, acompanhando o raciocínio do narrador, é possível encontrar no polo oposto os trabalhadores e o pai. Acontece que diferentemente dos primeiros componentes, estes não se equivalem, uma vez que o pai de José Cordeiro não pertence à classe dos trabalhadores. Assim sendo, escancara-se a própria contradição intrínseca à personagem principal: sua origem incompatível com a conformação posterior, sua raiz burguesa inconciliável com a posição de trabalhador. A contradição invade a caracterização de tais personagens na medida em que, se valendo da estrutura esquemática do romance, o narrador-escritor ancora, em um lado, coronéis e o tio, e do outro, os trabalhadores e o pai – que, contudo, parece não se encaixar na posição a ele conferida. Enfim, ainda que o narrador construa uma imagem idealizada do pai como a pessoa mais sensível e humana de todas – cordial, por assim dizer –, isso não faz com que este deixe de ser um patrão, burguês, cuja prática faz com que o pareamento com os trabalhadores se mostre questionável. Para construir a polarização e, com isso, defender sua posição de trabalhador e as ideologias próprias do momento da enunciação, o narrador-escritor constrói coronéis gordos, brutos e exploradores absolutos; e para defender seu pai e sua origem social burguesa, constrói a figura do tio tal e qual o modelo estático dos coronéis – o que, posto na balança, revela a oscilação ideológica.

Contudo, a questão em torno da dupla de personagens não se esgota aí. À oposição remontada se soma certa justificativa dada pelo narrador para explicar as diferenças entre os irmãos. Segundo conta, seu pai “fora educado na Europa e tivera hábitos de nômade”²³⁰ – isto é, não se “abrasileirando” mesmo após seu retorno ao país –, e seu tio, não havendo ido à Europa, se educara no Rio de Janeiro.²³¹ Essas informações conferem à questão uma nova

²²⁹ “À medida que a terra ia sendo domada, as matas recuadas, as propriedades se consolidando, surge o *caxixeiro*, um tipo de trapaceiro, fazedor de negócios escusos a fim de conseguir vantagens para si ou para outrem, o qual teve papel decisivo na expropriação de muitas terras da Região Cacaueira. Este personagem foi um precursor do grileiro de hoje. A violência, a habilidade de advogados, contratados pelos caxixeiros, expropriavam as roças dos pequenos proprietários, graças ao poderio dos coronéis, grandes fazendeiros, aliado à ausência ou distorção na aplicação da Lei.” Cf. ROCHA, Lurdes Bertol. *A região cacaueira da Bahia – dos coronéis à vassoura-de-bruxa: saga, percepção, representação*. Ilhéus: Editus, 2008, p. 140 (grifo do autor). Tal prática é apresentada de forma bastante cuidadosa em outro romance de Jorge Amado, *Terras do Sem Fim*, no qual a temática da disputa de terras propiciou o tratamento do mecanismo: “– Já ouviram falar em caxixe? – Diz-que é um negócio de doutor que toma a terra dos outros... – Vem um advogado com um coronel, faz caxixe, a gente nem sabe onde vai parar os pés de cacau que a gente plantou...”. Cf. AMADO, Jorge. *Terras do Sem Fim*. Posfácio de Miguel Sousa Tavares. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 23.

²³⁰ *Cacau*, p. 18.

²³¹ *Ibidem*, pp. 17-18.

camada de sentido, uma vez que parece buscar explicação para a diferença essencial entre os homens em suas formações nacionais – uma europeia e outra brasileira. O narrador apresenta os costumes do pai como próprios da Europa, desde as práticas cotidianas – da paixão pela esposa pálida e frágil, “quase uma figura de romance”,²³² do amor por “objetos velhos e artísticos”,²³³ da dedicação à família e ao piano²³⁴ –, até as relações trabalhistas – de viver em harmonia junto de seus operários, ser caracterizado por certa prática burguesa amena, mas eficiente e responsável.²³⁵ Até mesmo sua morte, se comparada a outras narradas no romance, é muito pouco “brasileira”, uma vez que morre de uma síncope, ao tocar uma de suas canções prediletas ao piano.²³⁶ Não há sangue, crueldade ou violência, marcas dos trágicos destinos presentes em *Cacau* e em tantos outros “romances do cacau” de Jorge Amado.²³⁷ Já as particularidades do tio são identificadas por meio de suas raízes brasileiras: a infidelidade à esposa, a agressividade generalizada,²³⁸ as relações excêntricas e vulgares com a igreja,²³⁹ a exploração brutal do trabalho alheio, a acumulação desenfreada de capital. Postas desse modo, as diferenças pessoais deixam de aparentar casualidade e passam a ganhar sentido mais amplo na medida em que são explicadas por meio de certa “formação original”. Isto é, o fato de o narrador observar os distintos traços pessoais, mas sobretudo aqueles relativos ao “modo burguês de ser”, ou à forma de desenvolver o trabalho no comando da fábrica, por exemplo, e explicar tais distinções por meio da oposição entre Europa e Brasil – com prejuízo para a prática tupiniquim –, faz com que ressoe uma leitura segundo a qual haveria uma diferença essencial nas práticas capitalistas dos dois lugares.

²³² *Cacau*, pp. 16-17.

²³³ *Ibidem*, p. 18.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Ibidem*, p. 19.

²³⁷ Vale a pena remeter à ideia proposta em *Terras do Sem Fim*, de que as terras do sul da Bahia eram frutíferas por serem “adubadas com sangue”. Inclusive, a passagem que encerra o romance diz que “Nasciam frutos enormes, as árvores carregadas desde os troncos até os mais altos galhos, cocos de tamanho nunca visto antes, a melhor terra do mundo para o plantio do cacau, aquela terra adubada com sangue.” Cf. AMADO, Jorge. *Terras do Sem Fim*. Posfácio de Miguel Sousa Tavares. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 260.

²³⁸ *Cacau*, pp. 18-19.

²³⁹ Fica evidente a relação espúria de troca de interesses desenhada pelo narrador, conferida ao tio: “[O tio] dava esmolas unicamente ao convento (onde papava jantares) e ao orfanato. A este ele dava esmolas e órfãs.” Cf. *Ibidem*, p. 25. Essa relação íntima entre a burguesia e a igreja, em verdade, é um movimento que ultrapassa os limites nacionais. Sendo a década de 1930 o “ápice do anticomunismo católico”, a aliança conservadora vista no romance parece ser compatível com o discurso cada vez mais reativo que a igreja católica foi adotando, ao longo da década, contra o comunismo que já alcançava “tantas multidões de operários”. Cf. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Em guarda contra o “perigo vermelho”: o anticomunismo no Brasil (1917-1964). Tese (doutorado) – USP/FFLCH/Departamento de História. São Paulo, 2000, pp. 39-41.

Além dessas passagens em que tal questão aparece, há outra, localizada no capítulo “Jaca”, em que, enquanto a missa de batismo ocorria, os trabalhadores cobiçavam as mulheres ricas. Nesse momento, duas representações aparecem sob a voz do narrador: “As ricas rezavam com os vestidos decotados, as peles, meu Deus, alvíssimas, parecendo aquelas *frutas europeias*”. Depois, em sequência, outra formulação semelhante: “E as donas, alvas como caroço de cacau logo que sai do coco” (grifos nossos).²⁴⁰ A primeira compara a cor branca de pele das moças às frutas europeias, e em seguida, compara as damas ao caroço de cacau. As duas formas semelhantes de elogiar a pele das mulheres ricas indicam, na verdade, dois parâmetros distintos: ambos fazem ressoar a ideia do “fruto proibido”, mas o brasileiro parece carregar consigo certo sentido que o europeu aparentemente não apresenta. Em outras palavras, as “frutas europeias” aparecem como algo inespecífico e, por isso, idealizado, enquanto o cacau se apresenta como o fruto que revela a exploração. Isto é, enquanto a fruta europeia carrega consigo um sentido imaculado, a versão brasileira do fruto comparável à pele branca das donzelas abastadas é o mesmo objeto que move e explicita aquela sociedade de violência e exploração do trabalho.

De uma forma ou de outra, esse embate de figurações parece ressoar no romance a problemática identificada pelo crítico Roberto Schwarz em seus estudos sobre a obra de Machado de Assis. Nestes, Schwarz visualizou e construiu um argumento, que se propõe como uma explicação do Brasil e que depois viria a se tornar um grande debate entre os intelectuais brasileiros. Quando escreve “As ideias fora do lugar”, o crítico argumenta que as ideias liberais, importadas da Europa, eram recebidas e praticadas como ideologias deslocadas – e mais que isso, que aqui, essas “ideias” se resignificavam como uma ideologia de segundo grau.²⁴¹ Esse último argumento se explica pelo fato de que, na Europa, o liberalismo já se fazia uma ideologia, pois os valores contidos nele – trabalho livre e igualdade perante a lei –, apesar de aparentemente encontrarem lastro no funcionamento da sociedade, maquiavam o principal, a exploração do trabalho; enquanto no Brasil a disparidade entre a teoria liberal e a organização social marcada pelos traços da escravidão se revelava cruamente – com as contradições explícitas, vivia-se uma “comédia ideológica”.²⁴² Nesse sentido, essas oposições criadas em *Cacau* entre Brasil e Europa, sobretudo em relação à construção das personagens do pai e do tio de José Cordeiro, podem ser lidas à luz do debate das “ideias fora do lugar”, na medida em

²⁴⁰ *Cacau*, p. 91.

²⁴¹ SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: *Ao Vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. (6ª ed.). São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012, pp. 18-19.

²⁴² *Ibidem*, p. 12.

que parecem se organizar a partir de uma lógica correlata. Tais oposições, sempre apresentadas com prejuízo para o referente brasileiro em vista de sua precariedade, por sua vez, ligada à questão do desenvolvimento socioeconômico do país – e toda forma de violência, preconceito e exploração capitalista da formação brasileira – parecem constituir outra contradição do romance, para além da posição social do narrador, uma vez que parecem sinalizar adesão à visão de que as diferenças entre o referente estrangeiro, mais avançado, se explicariam pelo desempenho distinto das relações sociais e trabalhistas, sobretudo se pensadas em relação à atrasada sociedade brasileira. Desse modo, ao explicar as particularidades do pai por meio de sua formação europeia e conferir valor a isso, o narrador parece alimentar a visão equivocada de que o capitalismo em prática na Europa, sob a égide do liberalismo, tornava-se, de fato, brutal e desumano apenas sobre solo brasileiro. Ao aderir a essa visão, revela-se outro grau de contradição desse narrador, uma vez que no ímpeto denunciativo, querendo apontar a exploração do trabalho em uma sociedade com dinâmicas ainda escravistas, o narrador parece não se apegar à ideia de que a divisão de classes e a exploração do trabalho organizaria, também, a Europa. Nesses termos, a defesa que faz do pai se potencializa como elemento contraditório, uma vez que, sendo também uma defesa de suas origens sociais burguesas, nela parece estar embutida uma visão de mundo incompatível com ideias progressistas, com as quais o narrador compactua no momento da enunciação. Desse modo, a construção de tais personagens, ao mesmo tempo que alimenta a dimensão contraditória da obra, parece ser índice mesmo do ritmo geral do romance.

Há outras duas personagens, próprias do universo da Fazenda Fraternidade, que merecem destaque: Mária, a filha de Manuel Misael, com a qual Sergipano tem um romance e Algemiro, o capataz da fazenda. A começar pelo rapaz, é bastante interessante seu percurso social: após trabalhar longos anos para o coronel, consegue um empréstimo com o patrão, “sob hipoteca das safras”, o que permite a ele comprar uma pequena roça. Desse modo, com a ascensão social, deixa de ser lavrador do cacau e se transforma em capataz. Para tratar do caso de Algemiro, faz-se necessária nova transcrição de um trecho anteriormente abordado. Durante a festa na casa do farmacêutico Dr. Domingos, Sergipano observava, à distância, a movimentação dos convidados. Ao enxergar o capataz, diz o seguinte:

Algemiro também dançava. E principalmente esvaziava copos sobre copos de chope. 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. Eu,

descendente de família rica, estava mais perto dos trabalhadores do que ele que vinha de gerações e gerações de escravos. 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. Abriram garrafas de champanhe na sala de jantar. Pararam as danças e os pares correram para o assalto.²⁴³

Diante da trajetória social de Algemiro, o olhar do narrador parece querer denunciar a traição de classe do homem que deixou de ser um simples trabalhador para assumir uma posição mais próxima dos interesses do coronel, uma vez que sua função passou a ser a de fiscalizar a produtividade de seus ex-colegas de posto. A partir da perspectiva desenhada no trecho, o narrador parece querer reposicionar Algemiro, expondo a fraqueza contida em sua ascensão. Enquanto os convidados da festa dançavam, o narrador diz que Algemiro “principalmente” bebia. Sua bebida era o chope, e não o champanhe dos demais convidados. O que o narrador explicita parece ser a fragilidade da posição social alcançada por Algemiro, tendo em vista que esta haveria se dado por vias questionáveis, facilitada pelo próprio coronel. Sob essa perspectiva, a intenção parece ser a de ironizar a “falsa” vida de burguês que Algemiro levava. Para dizer que o capataz já havia sido trabalhador, o narrador reforça uma característica que, então, o deslegitimaria como componente do grupo social superior. Isto é, ao trazer à tona a raiz social e o analfabetismo de Algemiro, José Cordeiro parece querer descaracterizá-lo como parte daquele grupo letrado que estava na festa. No limite, essa observação acaba sugerindo que, por meio do contraste, o próprio Sergipano estaria em condições superiores para ocupar tal posição, isto é, dotado de atributos que justificariam ainda mais a sua inserção entre os ricos. Parece que, ao confrontar-se com atividades próprias de outras classes, o protagonista balança entre suas distintas facetas sociais e, por consequência, vê abaladas também suas confianças ideológicas. Na sequência, para justificar mais uma vez a fragilidade daquela posição de Algemiro, o narrador se vale de um contraste explícito entre a sua trajetória e a do capataz: “Eu, descendente de família rica, estava mais perto dos trabalhadores do que ele que vinha de gerações e gerações de escravos”. Aqui, José Cordeiro recorre à posição de origem para enaltecer sua trajetória: esta, sim, uma “traição de classe” positiva, uma vez que, vindo de família rica, estava agora “do outro lado”. Em relação a Algemiro o processo parece ser o mesmo, mas com o sinal trocado. O movimento contraditório do posicionamento do narrador se inicia com a própria forma como ele se coloca “mais perto dos trabalhadores”. Isto é, sua posição não é absoluta nem mesmo neste momento, em que sua proximidade com os trabalhadores fortaleceria o contraste em

²⁴³ *Cacau*, p. 64.

relação ao capataz – e a expressão relativizante “mais perto” se faz decisiva. Contudo, a questão se intensifica na medida em que, enquanto usa sua origem de classe para pintar seu arco social como positivo, usa a linhagem de escravizados de Algemeiro como uma espécie de elemento potencializador de sua crítica, uma vez que, com isso, busca tornar ainda mais grave a suposta indignidade daquele que, traindo também seus antepassados, agora estava na festa dos ricos, agindo por eles. E é curioso que em momento algum o narrador esboça qualquer movimento solidário em direção ao outro trabalhador. Não parece existir ressalvas ao julgamento, por exemplo, em relação a uma possível melhora da qualidade de vida do ex-escravo, ou uma também possível melhora de sua condição de trabalho – fatos que poderiam amparar ou justificar as escolhas de Algemeiro. Há sequer a compreensão de que, mesmo com o movimento ascendente, o homem seguia subserviente ao coronel em sua ocupação na fazenda. Neste momento, mais do que as injustiças provenientes da exploração do trabalho, a questão parece girar em torno do posicionamento social das personagens: “Eu, descendente de família rica, estava *mais perto* dos trabalhadores do que ele que vinha de gerações e gerações de escravos”.²⁴⁴ Seguindo o processo lógico desse raciocínio, o correto a acontecer seria a situação inversa, e o compatível seria que Sergipano, sim, estivesse entre os ricos. Esse nó retórico revela uma contradição no discurso do narrador que, abandonando a visão revolucionária por ele defendida ao longo do romance – cerne da obra que parece justificar seu teor pedagógico – se aproxima de uma perspectiva conservadora do processo social, segundo a qual a estrutura se justificaria por sua imobilidade. Isto é, pela lógica, sua posição natural seria outra, bem como deveria ser, então, a de Algemeiro. Com isso, a narrativa promove o espelhamento entre as duas trajetórias, e o incômodo notável na percepção do narrador parece demonstrar, em realidade, um desconforto duplo: primeiro, pelo fato do protagonista contrariar o maniqueísmo do trabalhador virtuoso, próprio do romance proletário,²⁴⁵ mas também pelo fato desse

²⁴⁴ *Cacau*, p. 64. (grifos nossos)

²⁴⁵ É fato que a compreensão em torno do que seria um “romance proletário” sofreu diversas modulações ao longo da história – sobretudo em relação ao problema da autoria, conforme comenta Barbara Foley no 2º capítulo de seu livro *Radical Representations*. Neste mesmo livro, Foley comenta sobre outra questão central para a composição da estética proletária: a orientação política das personagens. Ela ressalta a publicação que o escritor e crítico norte-americano Edwin Seayer fez, em 1935, para uma edição específica da *Partisan Review* – pequena revista publicada em Nova York, cujo número servia de apoio para o Congresso de escritores de 1935. Neste artigo, intitulado “O que é um romance proletário?”, o crítico releva questões de autoria em detrimento justamente da perspectiva política adotada: “Não é a origem de classe do romancista que importa (...), mas sua abordagem ideológica de sua história e personagens.” O escritor Edwin Berry Burgum, em concordância, afirma que “o romance proletário é um romance escrito sob a influência do materialismo dialético do ponto de vista do proletariado consciente de classe”. Assim sendo, sob essa perspectiva praticada anteriormente, e que se amadurece no congresso referido, o acompanhamento estrito ao determinado ponto de vista do processo social. Cf. FOLEY, Barbara. *Radical Representations: Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*. Durham/Londres: Duke University Press, 1993, pp. 119-120 (tradução nossa).

espelhamento indicar uma percepção problemática, também, de sua própria construção que, como vem sendo dito, parece não se conformar no esquema fixo, pedagógico, proposto pelo romance.

Assim, a contradição ideológica patente na representação parece se acentuar quando o traço recuperado pelo narrador vai além da origem humilde do capataz. Ao retomar a condição escravista para comprovar a traição de classe, o que o narrador objetiva é justamente a reposição desta marca via discurso. Sendo assim, sua perspectiva ideológica de enxergar os demais trabalhadores como irmãos de classe, que já havia sofrido abalos, parece descer ainda mais degraus, alcançando inclusive um tom de crueldade. Contudo, a observação do narrador encaminha uma questão crítica profundamente relevante: vindo de família escravizada, e havendo sido trabalhador do cacau, o homem passava então a fiscalizar com brutalidade o trabalho de seus ex-companheiros. A situação crítica tal como é armada parece ressoar outra passagem célebre da literatura brasileira. Em seu estudo sobre as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, o crítico literário Roberto Schwarz propõe uma breve análise sobre a personagem Prudêncio, escravo da família de Brás que, após obter liberdade, comprara o seu cativo e lhe replicava as pancadas e ofensas que havia antes recebido: “Cala a boca, besta!”. Schwarz chama atenção para tal personagem, uma vez que esse traço que a marca decisivamente acaba carregando certa visão universal do sistema de dominação em voga e “se opõe ao chavão humanitário”²⁴⁶ a partir do qual poderia se imaginar que um escravo ocuparia apenas a posição de vítima dentro desse mesmo sistema. Isto é, a partir do caso de Prudêncio, levanta-se a questão de que “as brutalidades de um escravo forro não são menos complexas e espirituais que os divinos caprichos de uma senhora elegante, contrariamente ao que pensariam o preconceito comum”.²⁴⁷ De forma análoga à conclusão de Schwarz, vê-se o efeito da personagem Algemiro em *Cacau*. O romance revela um homem que serviu o mesmo patrão, sob um mesmo regime de trabalho, e que, após superar essa condição, passa a trabalhar para sustentar tal estrutura de dominação – inclusive agindo em seus termos mais cruéis, e cobrando produtividade em condições extremas de trabalho tão conhecidas por ele.²⁴⁸ Assim, a imagem da personagem construída ao longo do romance passa sempre pela ideia da traição de classe,

²⁴⁶ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, p. 113.

²⁴⁷ Ibidem, p. 114.

²⁴⁸ As funções de Algemiro, a mando do coronel, passavam desde pela fiscalização da produtividade do trabalho até pelos assassinatos encomendados: “Algemiro passava sempre montado em “Carbonato”, seu burro predileto, a inspecionar os trabalhadores. Reclamava se o serviço estava demorado.”; “Algemiro corria as roças gritando que trabalhássemos mais”; “Algemiro tá tocaando você na estrada. Vá por Itabuna”. Cf. *Cacau*, p. 77; p. 147; p. 136.

servindo como exemplo oposto do que seria considerada uma conduta coerente. Essa ideia fica registrada, por exemplo, noutra passagem, quando, no capítulo “A Poetisa”, em que Sergipano e Mária têm diálogos mais próximos, aparece a seguinte conversa:

- Você não pensa como Algemiro, em enriquecer?
– Não.
– Por quê?
– Porque não sei explorar trabalhadores.²⁴⁹

Nela fica evidente que a figura de Algemiro é colada aos interesses próprios do coronel, à exploração, e que isso deveria ser rechaçado. Logo após esse diálogo, quando Sergipano volta para casa, reúne seus companheiros de morada e, entre conversas, diz em tom idealista: “– É isso mesmo... é isso mesmo... Nada de querer ser patrão como Algemiro”.²⁵⁰

Enfim, há, ainda, outra personagem a ser analisada, cuja presença é decisiva para o romance. O interesse não habita precisamente em sua construção, uma vez que Mária – a filha do coronel que tem aparições esporádicas ao longo da narrativa, apenas durante suas estadias pontuais na propriedade do pai – parece se constituir a partir da já mencionada ótica esquemática que permeia o romance. Isto é, componente da família rica, parte do polo oposto ao dos trabalhadores, Mária é, desde o princípio, apontada como uma pessoa má, de visão estreita e que preserva seus hábitos de classe. Não à toa, ao chegar na fazenda e eleger Sergipano para servi-la durante sua permanência, provoca o seguinte comentário de Honório, outro empregado: “– Você vai sofrer um pedaço, Sergipano. Aquela menina é uma misérra de orgulhosa. Eu sofri o ano passado. Mas é assim mesmo. São tudo uns peste...”.²⁵¹ Outra vez, a divisão maniqueísta entre “nós” e “eles”, trabalhadores e patrões, bons e maus, que organiza a afirmação de Honório, indica o estabelecimento da personagem em tal posição. E o determinismo parece se constituir de tal maneira que aparece não apenas na afirmação generalista de que os ricos seriam “tudo uns peste”, mas na própria ideia de que a experiência vivida por Honório no ano anterior certamente se manteria agora com Sergipano. O desenrolar da trama indica que Honório estava parcialmente correto, uma vez que a personagem se estabelece, de fato, por meio do esquema da pedagogia proletária. Contudo, a experiência de Sergipano em relação à Mária é profundamente distinta daquela imaginada por Honório, uma vez que entre os dois se materializa uma espécie de romance, e a forma como se dá esta

²⁴⁹ *Cacau*, p. 112.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 114.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 101.

interação acaba impactando a composição de *Cacau*. Após Mária eleger Sergipano como assistente, a primeira passagem já dá o tom de como se daria, a partir dali, a relação:

Carreguei água e rachei lenha. Ajudei a matar galinha e trouxe caçuás de laranjas e cachos de banana. O café da família do patrão valia bem mais que o nosso almoço, café gordo com leite, pão, queijo, arroz-doce, aipim e quanta coisa mais... O pijama de Mária apresentava desenhos complicadíssimos. Sentei-me na porta da cozinha. A cozinheira me ofereceu uma caneca de café.

– Muito obrigado, já comi.

Ela admirou-se da recusa:

– Tem leite. É do bom, tolo.

– Obrigado.

– Pelo menos um pedaço de arroz-doce.

– Estou sem fome.

– Para não me fazer desfeita...

Aceitei. Comia devagar aquele doce gostoso, quando Mária chegou e gracejou:

– Nunca tinha comido isso, hein?

– Em minha terra tem muito, senhorita.

Olhou para mim, espantada:

– Ah! é de Sergipe, não é? Lá fazem muito arroz-doce. Eu já estive em Aracaju. Dançamos muito... Você sabe ler?

– Sei.

– E escrever?

– Também.

– É raro... Em geral vocês são uns ignorantões.

– Somos esquecidos do mundo.

– Não pedi sua opinião. Venha fazer o rol de roupa suja.²⁵²

O parágrafo que abre o trecho parece servir como introdução para a situação. Nele, o discurso do narrador já aparece profundamente marcado pela noção de luta de classes, uma vez que enumera os serviços por ele feitos, evidenciando sua posição de trabalhador, e depois, em tom opositivo, enumera os itens presentes no opulento café da manhã dos patrões. A construção maniqueísta é ainda alimentada de outros modos: a própria forma como a cozinheira, companheira de classe, trata Sergipano, se distingue em simpatia do trato ríspido dispensado por Mária; além das construções largamente marcadas pelos pronomes de primeira e segunda pessoa do discurso – eu/nós e você/vocês. Assim, a divisão polarizada parece mobilizar o trecho. Contudo, a interação entre Sergipano e Mária parece escapar um pouco ao esquema: a disparidade tão bem marcada entre trabalhadores e patrões, pobres e ricos é golpeada quando Sergipano escapa de todas as projeções feitas por Mária. Diferentemente do que a moça pensava – ou do que o esquema fazia supor –, o paladar do protagonista já conhecia o arroz-doce, ele era alfabetizado e dava opiniões. A fuga ao padrão parece distanciar Sergipano da cozinheira – cuja aproximação anterior havia sido construída pelo desvelo – e aproximá-lo cada vez mais de

²⁵² *Cacau*, pp. 102-103.

Mária que, por sua vez, parece buscar rapidamente repor as diferenças de classe por meio da generalização e do tratamento sempre ríspido. Assim o é nas seguidas respostas: “Em geral vocês são uns ignorantões” e “Não pedi sua opinião. Venha fazer o rol de roupas sujas”, com a qual se encerra o diálogo. Desse modo, a primeira interação direta entre Sergipano e Mária é registrada por meio do trecho oscilante – ali, o fato de a construção esquemática da situação rivalizar com a contradição dos fatos faz com que a passagem se organize a partir do mesmo jogo entre distanciamento e aproximação de classe. Tal perplexidade, que de fato vai organizar a relação entre ambos, parece se aprofundar quando esse contato provocativo vai ganhando dimensões amorosas, e acaba por armar a situação crítica em torno da qual, a certa altura, o romance gira.

À tensão viva entre os dois, evidente no diálogo pouco amigável do trecho acima, parece subjazer outro jogo, indicado pelo próprio discurso do narrador. Ainda no trecho, antes mesmo de introduzir a personagem ao espaço da cozinha, e antes também de expor a conversação entre ambos, o narrador faz um comentário sobre a vestimenta de Mária, dizendo que seu pijama “apresentava desenhos complicadíssimos”. Esse detalhe íntimo, estranhamente emitido pelo narrador ao compor a cena, ganha sentido complexo uma vez que se apresenta no romance pela segunda vez. Antes dessa situação, para dizer do momento em que Mária chega na fazenda, o narrador-escritor se vale da mesma formulação para contar que, enquanto conversava com outros trabalhadores, o coronel “apareceu, acompanhado de Algemiro e de Mária, que vestia um *pijama complicado*, de seda” (grifos nossos).²⁵³ A imagem do “pijama complicado”, então reincidente, parece relevar alguns traços: a) uma atenção exagerada de Sergipano à vestimenta da moça, indicando a atração imediata pela filha do coronel; b) certo incômodo do então trabalhador que parece não compreender exatamente sua inclinação por aquela figura “inimiga”, de outra classe; c) ou, pensando no último nível da narrativa – o da escritura –, pode revelar ainda certa persistência do desejo amoroso, que potencializa a contradição, uma vez que a expressão repetida aparece via discurso indireto, como uma observação do narrador-escritor. Assim sendo, a expressão parece conter em si a dimensão crítica da questão, cujos sentidos se organizam por esses três aspectos, que podem se resumir em: I. atração romântica, II. abalo ideológico, III. persistência contraditória.

Buscando entender como essa relação *complicada* se estabelece no romance, faz-se interessante observar outras passagens que colaboram para essa construção de sentido tríplice. Avultam do romance passagens em que o narrador-escritor apresenta Mária por meio de uma

²⁵³ *Cacau*, p. 99.

visão bastante encantada, reveladora da atração em dois tempos. Quando a moça chega na fazenda, o narrador, em tom dissonantemente lírico, diz que “Mária montava como homem, os olhos claros e os cabelos loiríssimos e crespos, balançados pelo vento fino que curvava o milharal e derrubava folhas dos cacauzeiros”.²⁵⁴ Enquanto contava sobre os hábitos noturnos de seus colegas de moradia, comenta que seus sonhos “começaram a se perturbar. Sonhava com cacau e logo depois não era mais cacau, eram os cabelos louros de Mária”²⁵⁵ – aqui, o encantamento pela moça, patente na revelação onírica, parece se misturar à questão ideológica, uma vez que misturando-se mulher e fruto (ligados ainda pela cor ouro), misturam-se também a paixão inconveniente e a perspectiva de enriquecimento, objetivos aparentemente contraditórios ao projeto militante que orienta a escrita.

A oscilação fica explícita também em outro trecho em que os dois conversam. No capítulo “A poetisa”, após Sergipano contar sua história à Mária, se segue um diálogo, cujo tema é a própria perspectiva ideológica do trabalhador. Ao ser questionado se era “socialista”, Sergipano responde desconhecer a palavra – e o discurso narrativo ratifica tal desconhecimento. Mária, ainda, questiona o protagonista se este não pensava em enriquecer, tal e qual Algemiro, mas a resposta é outra vez negativa, afirmando não saber “explorar trabalhadores”.²⁵⁶ Na passagem, o projeto ideológico subjacente à escrita de *Cacau* fica patente. É expressiva dele a menção explícita da palavra “socialismo”, seguida por um comentário narrativo revelador, que confirma o desconhecimento de seu significado no momento da ação, mas que, como testemunha a própria escrita do romance, é contemplada em formação política posterior. Assim, dentro do alcance do narrador-escritor, a história se remonta a partir dos parâmetros próprios de uma ideologia bem formada, indicada no momento da ação como certo “sentimento socialista”,²⁵⁷ mas que no trecho se dá de forma bem organizada, certa e por meio de um discurso quase artificial.²⁵⁸ Assim, o projeto ideológico que organiza a escrita de *Cacau*,

²⁵⁴ *Cacau*, pp. 95-96.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 107.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 112.

²⁵⁷ “Eu, naquele tempo, como os outros trabalhadores, nada sabia das lutas de classes. Mas adivinhávamos qualquer coisa.”. Cf. *Ibidem*, p. 54.

²⁵⁸ O esquematismo quase artificial da passagem supracitada ressoa o tom predominante do romance *Parque Industrial* (1933), de Patrícia Galvão, contemporâneo a *Cacau*. Neste, o ímpeto militante aparece de forma mais escancarada, e os diálogos instrumentalizados pelo conteúdo político se apresentam evidentes, como na passagem em que a protagonista Rosinha Lituana conversa com operários da fábrica de fiação. Ao explicar sobre o “mecanismo de exploração capitalista” articulado pelo patrão, um trabalhador objeta:

“– Você quer que eu arrebe o automóvel dele? – Se você fizer isso sozinho, irá para a cadeia e o patrão continuará passeando noutro automóvel. Mas felizmente existe um partido, o partido dos trabalhadores, que é quem dirige a luta para fazer a revolução social. – Os tenentes? – Não. Os tenentes são fascistas. – Então o quê? –

inserido no discurso do protagonista, fica evidente no diálogo franco, que nega explicitamente a tentação do enriquecimento. Sob esse sentido, vê-se a contradição: a presença romântica e a possibilidade real do relacionamento com Mária revela-se como uma desorientação ideológica no percurso de Sergipano, uma vez que tensiona esse projeto manifesto. Em seguida, o diálogo que se estende encerra-se com nova expressão do encantamento contraditório do narrador, somado à ironia da escolha lexical: “Mária ria doidamente, os cabelos *revolucionados* pelo vento” (grifo nosso).²⁵⁹

Durante os dias em que acompanhou a filha do coronel, entre uma ordem e outra, o narrador diz que “os seus cabelos louros e a sua pele branca sobressaíam no pijama rosa”;²⁶⁰ ao colaborar com a festa de São João, diz que as espigas de milho eram “louras como o cabelo de Mária”.²⁶¹ Assim, o enamoramento entre Sergipano e a filha do coronel vai se explicitando ao longo da narrativa e, com isso, vai se engenhando também o primeiro sentido da presença de Mária em *Cacau*, o da atração romântica. Entretanto, essa aproximação entre as duas figuras parece fomentar aquilo que parece ser um segundo aspecto dessa personagem no romance, uma vez que a relação entre ambos, sob o vínculo da paixão, se constrói a partir da contradição entre suas condições, isto é, a partir da tensão entre a possibilidade do flerte e a distância de classe que os separava. A confusão entre os sentidos do amor e a identidade de classe se dá de forma exemplar no trecho abaixo, em que, ciente da correspondência amorosa de Mária, o narrador apresenta a reflexão do protagonista:

Ela queria fazer de mim um bom católico e me acenava o lugar de capataz. Eu só pensava nos olhos de Mária e nos seus cabelos louros.

(...)

À noite, eu refleti no caso e me achei besta e cretino. Senti que gostava de Mária e qualquer coisa me dizia que ela não me era indiferente. Mas aquilo lá podia ser... Eu era um trabalhador, simples alugado, com três mil e quinhentos réis por dia, umas calças “porta de loja”, unhas sujas e mãos calosas. É verdade que Antonieta se enxodozara por mim. Porém, Antonieta não passava de uma prostituta de última classe. Mária, não. Mária era filha do patrão, do homem mais rico do sul do estado, o rei do cacau, e o menos que podia aspirar se resumia num deputado, com automóveis, palacetes, Rio de Janeiro e viagens ao [sic] cabarés da Europa. E o pior é que eu alimentava esperança que ela viesse ser esposa de um trabalhador. Mesmo porque eu me lembrava de Colodino e não queria enriquecer. Ela se quisesse que viesse ser mulher de alugado...

Quando acabei de pensar nisso tudo ri tanto que João Grilo se espantou.

– Maluqueceu, Sergipano?

O Partido Comunista...”. Cf. GALVÃO, Patrícia. *Parque Industrial*. (3ª ed.). Porto Alegre: Mercado Aberto; São Paulo: EDUFSCar, 1994, p. 21.

²⁵⁹ *Cacau*, p. 113.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 106.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 18.

Eu ria, ria. Juro que não tinha vontade de chorar.²⁶²

É evidente a construção contrastiva entre o horizonte vislumbrado a partir da ideia do relacionamento e aquele outro, próximo de suas convicções, vivido e defendido por Sergipano. Isto é, enquanto ele era, então, um “trabalhador, simples alugado”, sabia que o relacionamento o pressupunha “capataz”. Se por um lado confiava no materialismo ensinado por Colodino, sabia que Mária o queria “um bom católico”. Suas parcas finanças, a simplicidade indumentária, as condições físicas advindas do trabalho contrastavam também com a pujança e o status que acompanharia sua “acomodação”²⁶³ social à família do coronel. Assim, a dimensão da questão parece consciente: o conflito entre o potencial relacionamento e as questões de classe. Não à toa, a saída sugerida tem a direção contrária: “Ela se quisesse que viesse ser mulher de alugado...”. Contudo, ainda na passagem há um momento que parece revelar certa inflexão ideológica, o que acaba por testemunhar certa oscilação e perturbar a radicalidade objetiva da resposta ao dilema. Ao enumerar as características que sua posição de classe lhe conferia – o que, em certo sentido, aparece com sinal negativo –, o narrador contrabalança sua pobreza com a informação de que, mesmo naquelas condições, havia provocado o desejo feminino. Entretanto, a forma com que descreve Antonieta – prostituta que conhecera em sua viagem de trem à Pirangi e que reaparece no romance em chave de flerte – parece revelar certa adesão à outra forma de pensar, própria mesmo de outra classe, uma vez que “Antonieta não passava de uma prostituta de última classe”.²⁶⁴ A afirmação, além de se distinguir de outros momentos do romance em que as prostitutas aparecem representadas de forma digna, sob o viés da luta de classes, chamadas inclusive de “operárias do sexo”²⁶⁵ – isto é, identificadas como companheiras de classe e exploração –, serve justamente para armar um contraste para com Mária e enumerar-se as condições abundantes da moça. Assim, a disparidade de tratamento conferido às duas, e o uso do contraste entre ambas para conceder destaque à filha do coronel acaba por evidenciar a inflexão ideológica provocada pela paixão à moça. Ou seja, para reconhecer os encantos de Mária e então diminuir Antonieta, o protagonista se ampara em questões morais e materiais – o uso da expressão “última classe” para desqualificar a prostituta não parece fortuito e ganha

²⁶² *Cacau*, pp. 145-146.

²⁶³ “Como processo social, a acomodação prende-se à existência de um conflito em cujo decurso se adotam disposições eficientes ou relações funcionais como meios de associar pessoas diversas. Pela acomodação eliminam-se conflitos, ou, pelo menos, (...) divergências sociais. A condição essencial é uma aceitação bilateral.” Cf. BALDUS, Herbert & WILLEMS, Emilio. *Dicionário de etnologia e sociologia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939, p. 18.

²⁶⁴ *Cacau*, p. 146.

²⁶⁵ “Pobres mulheres, que choravam, rezavam e se embriagavam na Rua da Lama. Pobres operárias do sexo. Quando chegará o dia da vossa libertação?” Cf. *Ibidem*, p. 72.

um tom irônico ao se relacionar com o ataque ao grupo social ao qual, até então, Sergipano se irmanava enquanto oprimido. Esse fato indica certa desorientação ideológica e social que, a despeito das declarações decididas, Mária parecia provocar em Sergipano. Isso é o que parece indicar, ainda na passagem, o comentário inconcluso que Sergipano faz ao notar a correspondência amorosa entre ele e Mária: “Mas aquilo lá podia ser...”, ou mesmo a conclusão estranhamente insistente, que parece querer convencer o leitor de que a questão não lhe provocava nada mais que risadas: “Eu ria, ria. Juro que não tinha vontade de chorar.”²⁶⁶.

A ideia da contradição ideológica materializada na presença da filha do coronel se constrói de tal maneira que a oscilação se evidencia desde o primeiro contato entre ambos. De início, após Mária o escolher como auxiliar, Sergipano recebe a notícia por meio de Algemiro:

Algemiro bateu em meu ombro:

– Você vai ficar à disposição do coronel.

Cumprimentava-me:

– Que sorte, hein? Ganhar quase sem trabalhar.

Respondi com a voz arrastada como a de Mané Frajelo:

– É...²⁶⁷

À notícia da escolha, Sergipano parece responder com certa resignação – potencialmente compatível com a surpresa. Entretanto, nesta mesma reação aparece um indício do abalo ideológico que a presença marcante de Mária parece representar na trajetória do protagonista. Em meio à tendência coletiva, ao sentimento comunitário, ao amor por sua classe e ódio aos patrões, o narrador diz que, neste momento decisivo, sua voz se fazia semelhante à do coronel. Isto é, mesmo com o desejo de se distinguir o máximo possível daquela figura, ao ser cortejado pela moça rica – momento a partir do qual começaria então a conviver mais diretamente com o cotidiano da classe dominante – a voz do trabalhador *soa* como a do coronel. É como se, ao primeiro aceno, deixasse escapar certa adesão ao modo de ser caracterizado pela voz arrastada, elemento distintivo que aparece repetidamente ao longo do romance: “um flagelo, de fato, aquele homem gordo, de setenta anos, que falava com uma *voz arrastada* e vestia miseravelmente”,²⁶⁸ “o coronel possuía uma *voz arrastada*, demorada, cansada, de animal sagaz e uns olhos maus, metidos no fundo da cara enrugada pela idade” (grifos nossos).²⁶⁹ Desse modo, a resposta curta, que pouco diz, oferecida por Sergipano a Algemiro, em verdade, acaba por carregar em si o movimento oscilatório provocado pela presença de

²⁶⁶ *Cacau*, p. 146.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 100-101.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 15.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 96.

Mária. E esse movimento significativo, a partir do qual a atração amorosa passa a mexer também com as convicções de Sergipano, persiste na obra quando, por exemplo, a imagem de Mária volta a ser confundida e identificada com a imagem do próprio fruto, representação do poder, da exploração e da própria riqueza: “O cabelo louro de Mária lembrava o ouro dos cocos maduros de cacau”.²⁷⁰ Quem fala aqui, o trabalhador ou o dono das roças de cacau?

Por fim, ainda pensando no sentido de inflexão ideológica que o enlace amoroso com Mária representa para Sergipano, concentrando e potencializando a contradição já anunciada ao longo dos vários índices do romance, há uma passagem bastante expressiva, que parece outra vez denunciar involuntariamente tal situação. A certa altura da trama, os homens trabalhavam arduamente na derruba do cacau e levavam “canções de macumba”.²⁷¹ Entre elas, uma canção em específico – que não deixava de ecoar o desejo de ascensão social – gerou uma reflexão por parte do narrador. Honório cantava “*Eu quero uma morena / Que seja bonita / Que seja bonita / De laço de fita (...) Eu quero uma viúva / Que seja rica / Que seja rica / E toda estica*” (grifos do autor),²⁷² ao que o narrador reflete:

Mas nem a morena nem a viúva apareciam. Magnólia sorria às canções, os olhos perdidos ao longe, assim mesmo as mãos trabalhando, o pedaço de facão partindo os cocos. Está se lembrando de Colodino, pensávamos nós. E nas nossas vidas sem amor (existe lá amor nas fazendas de cacau...) tínhamos momentos de nostalgia. O amor teria sido feito somente para os ricos? Honório dizia alto o que dizíamos para nós mesmos:
– Merda de vida.²⁷³

O tom pessimista com que inicia e encerra o trecho se explica por certo fatalismo relativo à falta de um amor redentor naquele espaço, isto é, um amor que os purgasse daquela situação precária. É possível perceber tal questão, por exemplo, no próprio ensaio de amor desenhado na passagem, protagonizado pela relação de Magnólia e Colodino, que aparece maculado pelo trabalho: “os olhos perdidos ao longe, assim mesmo as mãos trabalhando, o pedaço de facão partindo os cocos”; também não é à toa que a canção entoada anteriormente por Honório falava de “uma viúva que seja rica”, e que a reflexão final da passagem seja a dúvida: “o amor teria sido feito somente para os ricos?”. A interrogação se faz interessante quando vista à luz do enredo completo. Se tomada como uma pergunta retórica, acaba ganhando ares irônicos e contraditórios, uma vez que acaba por denunciar a oscilação do próprio

²⁷⁰ *Cacau*, p. 150.

²⁷¹ Mário de Andrade em seu estudo sobre a “Música de feitiçaria no Brasil”, diz que as canções ali veiculadas procedem do “candomblé de caboclo”, um rito específico da Bahia, de influências ameríndias. Cf. ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

²⁷² *Cacau*, pp. 78-79.

²⁷³ *Ibidem*, p. 79.

Sergipano, protagonista de uma pretensa paixão burguesa no decorrer da trama. Contudo, se tomada como uma pergunta de fato, indica também certo momento de passagem, construção ideológica, uma vez que a noção de amor ao longo da obra parece ir sofrendo transformações, partindo da noção de amor romântico e culminando no conflito entre o amor burguês e o amor pela coletividade. É assim que a obra se encerra: “O amor pela minha classe, pelos trabalhadores e operários, amor humano e grande, mataria o amor mesquinho pela filha do patrão”.²⁷⁴

Funcionando sob a dinâmica do romance, a própria relação entre Sergipano e Mária vai se moldando a partir de uma série de contradições. Assim se constroem todas as camadas de sentido referentes à presença de Mária na trajetória do protagonista: a atração romântica improvável naquelas condições de exploração, sobretudo à luz do pensamento maniqueísta que parece construir a narrativa; os abalos ideológicos que as interações com a moça provocam na constituição de Sergipano como um trabalhador *por excelência*, dotado apenas de ideias consoantes com o modo “proletário” de ler o mundo. Contudo, tais questões que se mantêm vivas na narrativa parecem se resolver com a decisão de Sergipano, que atende ao chamado de Colodino e, ao invés de engatar qualquer romance com a filha do coronel, rumo para o Rio de Janeiro onde se forma militante. Em meio à construção da relação apaixonada entre Sergipano e Mária, a família do coronel, que havia viajado para as festas de São João, decide voltar para Ilhéus. Nesse momento, o narrador faz questão de assinalar que “quando a família do coronel seguiu para Ilhéus eu e Mária estávamos bons *camaradas*” (grifo nosso)²⁷⁵ – com a ironia da expressão, se alimentam os sentidos contraditórios. Dessa forma, até que voltassem à fazenda, enquanto as condições de trabalho pioravam, Sergipano parecia apenas aguardar o retorno da moça.

Não à toa, é nesse ínterim que acontece uma tentativa fracassada de mobilização entre os trabalhadores na Fazenda Fraternidade. Em um capítulo intitulado “Greve” – no qual apenas os dois últimos parágrafos são destinados a falar sobre a questão homônima – Sergipano decide liderar uma mobilização após o coronel diminuir progressivamente o salário dos trabalhadores. Contudo, a notícia de que um contingente de “flagelados” chegava à Pirangi em busca de qualquer trabalho frustrou a tentativa de revolta. A esse cenário, a consciência de Sergipano se exprime por meio da declaração: “Estamos vencidos antes de começar a lutar”.²⁷⁶ Em um contexto incompatível até mesmo com a tentativa de mobilização, os trabalhadores se arrastam

²⁷⁴ *Cacau*, p. 153.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 145.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 148.

até o fim da safra. Nesse momento, recebem a notícia de que a família do coronel voltava à Fazenda para celebrar a formatura de Osório e o noivado de Mária. O segundo motivo parece golpear Sergipano que, ao se dar conta do fato, ri de si mesmo.²⁷⁷ Contudo, após ser novamente escolhido por Mária para servi-la, em determinada interação, entre beijos apaixonados, nega veementemente as tentações do amor burguês e se decide:

Curvei a cabeça fitando o chão. Amassava folhas com a mão. Longe, pela estrada, Honório passou com a foice no ombro. Me decidi:
– Não, Mária. Continuo trabalhador. Se você quiser ser mulher de alugado...
Fez um muxoxo e levantou-se. Eu fiquei sentado.²⁷⁸

É interessante o valor sugestivo da imagem que motiva a decisão de Sergipano: visualizar a foice – ferramenta de trabalho agrícola, símbolo da mobilização campestre que, juntamente com o martelo operário urbano, compõem o escudo nacional da URSS²⁷⁹ – carregada por Honório, negro grapiúna, jagunço sem perspectiva, é o que parece corroborar a decisão de Sergipano. E é esse tom resolutivo com que Sergipano finda o romance: a recusa à conciliação. É verdade que tal decisão impacta profundamente a obra, uma vez que faz prevalecer a consciência de classe sobre as tentações burguesas. Aparentemente, a oscilação ideológica promovida pelo relacionamento de Sergipano e Mária estaria resolvida, o que, em certo sentido, não deixa de ser verdade. Entretanto, a oscilação como dinâmica do romance parece não permitir que este dilema repouse em ordem. Não à toa, o parágrafo que precede a afirmação final do romance parece indicar certa persistência do dilema que se supunha resolvido, uma vez que volta a contrapor o aceno de Honório à beleza de Mária: “Na curva da estrada voltei-me. Honório acenava adeus com a mão enorme. Na varanda da casa-grande o vento agitava os cabelos louros de Mária.”

Enfim, não é possível afirmar que a dúvida pudesse empanar o brilho da partida de Sergipano para o Rio de Janeiro, ou que, com isso, tal decisão pudesse ter menor significado na narrativa. Contudo, o romance parece buscar, ao final, encaixar a decisão de Sergipano – e, por consequência, ele mesmo – à figuração maniqueísta. O narrador-escritor, ao encerrar a obra afirmando que “partia para a luta de coração limpo e feliz”,²⁸⁰ parece querer eliminar qualquer

²⁷⁷ *Cacau*, p. 149.

²⁷⁸ *Ibidem*, pp. 151-152.

²⁷⁹ O próprio processo de construção do escudo soviético é contado por Vladimir Bonch-Bruévich na crônica “O escudo nacional soviético”. Nesta, ele diz que “esse escudo deveria se diferenciar radicalmente, por seu conteúdo, de tudo que significavam os escudos dos Estados capitalistas.” Cf. BONCH-BRUÉVICH, Vladimir. “El escudo nacional soviético”. In: VÁRIOS AUTORES. *De la tempestad surgieron... (Relatos de la Revolución)*. Moscú: Editorial Progreso, 1973, pp. 3-4 (tradução nossa).

²⁸⁰ *Cacau*, p. 153.

traço de dúvida, ou despistar os indícios de oscilação ideológica que, de fato, atravessam o romance e seu envolvimento com a filha do coronel. Tal questão aparece de forma muito evidente no capítulo “Correspondência” quando, em uma espécie de “parêntesis narrativo”, comenta sobre seu processo de produção do romance e afirma:

Demais não tive preocupação literária ao compor essas páginas. Procurei contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau. Não sei se desvirtuei esse trabalho contando meu caso com a filha do patrão. Mas isso entrou no livro naturalmente, apesar de não ter sido convidado.²⁸¹

No comentário retroflexo do narrador, em meio à intenção de desconectar a narrativa da ideia de literatura e aproximá-la de certo teor “documental”, cuja problemática já fora aqui comentada, o narrador parece confessar a involuntariedade com que o relacionamento com Mária ocupou o romance. Sem haver sido “convidado”, o caso amoroso habita as páginas à revelia do escritor que, interessado apenas em “contar a vida dos trabalhadores”, já apresenta o elemento invasivo como uma inflexão de seu projeto, cujo nível de abalo parece não saber medir. Nesse sentido, aparecendo involuntariamente como elemento oscilante, as contradições provocadas pela presença de Mária na narrativa extrapolam os limites do protagonista e se espriam para o próprio escritor-narrador, José Cordeiro, que já radicado no Rio de Janeiro parece retroalimentar a grande questão. Não à toa, as várias figurações encantadas de Mária, indicadoras do olhar de Sergipano, se dão no romance via discurso indireto, sob a voz do narrador. Com isso, a contradição ideológica se mantém viva, e a presença de Mária na narrativa se torna ainda mais expressiva, reveladora dessa persistência cujos sentidos contraditórios indicadores de um entrelugar social ultrapassam o trabalhador do cacau e alcançam o tipógrafo militante ao tempo da enunciação.

2.3. Um enredo entrecortado

A fim de compreender o romance da forma mais abrangente possível, vale ainda explorar a construção específica de seu enredo. É fato que a tarefa de separar enredo e personagem é árdua, tendo em vista o que diz o crítico Antonio Candido em seu ensaio sobre “a personagem do romance”: “É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; (...) O enredo existe através das personagens, as personagens vivem no enredo”.²⁸² Assim, é indispensável abordar o fato de que a composição específica de personagens ao longo do romance – para além daquelas de presença

²⁸¹ *Cacau*, p. 141.

²⁸² CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”, In: CANDIDO, Antonio (et al.). *A personagem de ficção*. 12ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 53.

mais significativas, abordadas na seção anterior – acaba por interferir na construção de seu enredo.

Nesses termos, há um dado composicional indispensável: o enredo principal do romance que, em um esforço simplista, poderia se resumir à trajetória do narrador, é a todo momento entrecortado também pelas colocações de profusos fragmentos de histórias paralelas, dramas e acontecimentos laterais. Tais historietas, vividas por uma infinidade de personagens de fôlego muito curto, vão se sobrepondo e colaboram com a construção de um grande panorama das relações sociais dos meios em que se passam – na cidade, nos momentos transcorridos em São Cristóvão-SE e Ilhéus-BA, ou naqueles protagonizados já na Fazenda Fraternidade, ao longo da experiência rural do narrador. Essas historiazinhas vão se multiplicando ao longo da narrativa e se apresentam como retalhos que, costurados, terminam por *montar* o universo de *Cacau*. Esse é o caso, por exemplo, da emblemática e trágica história de Zilda, filha pequena do velho Ascenço, que desde cedo era cobiçada por Osório em suas viagens à fazenda. Em uma ocasião fortuita, ao buscar agasalho na casa do trabalhador e constatar a ausência do responsável, Osório desvirgina Zilda. Refém não apenas das vontades do patrão, mas também dos preconceitos do pai, a garota é expulsa de casa e vai para a Rua da Lama, onde começa sua vida de prostituta aos onze anos. Já despossuída, ainda acredita na possibilidade de construir alguma relação com Osório, e espera – investindo suas economias em roupas e maquiagens – o retorno do rapaz. Quando isso acontece, Osório sequer recorda da menina, a quem disfare o comentário decisivo: “Como você está feia... Está um couro, puxa...”.²⁸³ Diante de tamanha crueldade – que é humana, mas também econômica –, Zilda se suicida e as demais prostitutas se encarregam de enterrá-la.²⁸⁴ Essa história é bastante expressiva da situação precária vivida pelos de baixo – envolvendo prostituição infantil, abuso sexual, suicídio –, apresentada por meio dos traços de uma sociedade patriarcal que segregava ricos e pobres. Tendo isso em vista, é verdade que a historieta contribui para compor a sociedade figurada pelo romance, mas o que chama a atenção é a forma como ela é construída dentro da narrativa.

Em outra passagem, uma nova historieta digna de nota invade o enredo de *Cacau*. Após uma descrição detalhada de como funcionavam as missas e os batizados dos filhos dos trabalhadores, o narrador promove um corte quase cinematográfico e abruptamente começa a narrar a história de Raimunda, uma trabalhadora da fazenda do “coronel Aurélio” que, ao morrer, deixa sua filha Amélia aos cuidados do patrão. Tal qual o último caso, as personagens

²⁸³ *Cacau*, p. 71.

²⁸⁴ *Ibidem*, pp. 69-72.

envolvidas na trama paralela até então não haviam aparecido no romance, e nem voltam a aparecer, reiterando o caráter fragmentado, quase aleatório, que essas histórias secundárias possuem. Nesta, a violência também se faz notar:

“Raimunda morrera num dia claro de sol, na fazenda do coronel Aurélio. Amélia parecia uma moça tomando conta da doente. Catorze anos franzinos. Raimunda, ao expirar, pediu ao coronel que olhasse pelo futuro de sua filha. Ela ficou cria do coronel em Ilhéus. Servia de cavalo para os filhos do patrão, varria a casa e ia buscar água na fonte. Comia os restos e apanhava a todo momento. Um dia revoltou-se. Deu nos que a cavalgavam. Mordeu-os. Xingou. Chorou muito. Apanhou tanto nesse dia que da rua ouviam os seus gritos.

À vizinha que acudiu, d. Clara explicou:

–A gente faz a caridade de amparar essas misérias e elas são malcriadas, não fazem nada bem-feito. Calcule que esse nem sei que diga mordeu o Jaime e bateu no Joãozinho. Depois soltou um bocado de nomes feios.

– Só surra grossa. Senão não endireita...

Elas não sabiam como a gente odiava essa caridade.

Escola! Amélia foi para a escola. Um dia um sujeito, poeta ou qualquer coisa assim, furtou Amélia. Ela foi para a escola. Hoje escreve à gente, conta coisas. Diz que um dia, quando crescer, virá nos ensinar. Nesse dia, quando souberem essas coisas, os meninos não comerão mais jaca. Se levantarão com o toco de facão em punho... A gente não entendia bem Amélia. Mas acreditava. Um dia...”²⁸⁵

A trajetória de Amélia ganha ares relevantes principalmente pelo percurso social desenhado pelos fatos que a compõem. Havendo nascido de uma mãe lavradora, de quem cuida até a morte, ainda criança vira “cria” do tal coronel Aurélio em sua residência urbana, em Ilhéus. A polissemia do termo “cria” já indica o funcionamento confuso que marca a nova situação: dicionarizada, a palavra pode possuir a acepção – tão carinhosa quanto digna – de “filho”,²⁸⁶ mas seus outros possíveis sentidos vão caminhando para certa degradação social da posição, quando significa “pessoa pobre criada por quem não é da família; agregado”²⁸⁷ ou “filho de escravo a quem se permitia conviver com os senhores na casa-grande”.²⁸⁸ O *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil*, de Clóvis Moura, diz ainda que “cria” é uma categoria de crianças vindas da África, já na condição de escravas.²⁸⁹ Tendo em vista as funções ocupadas pela garota

²⁸⁵ *Cacau*, pp. 93-94.

²⁸⁶ CRIA. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. (on-line). 2008-2013, Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/cria>>. Acesso em 17/09/2020.

²⁸⁷ CRIA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2018. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/cria>>. Acesso em: 17/09/2020.

²⁸⁸ CRIA. In: Michaelis, Dicionário Brasileiro da língua portuguesa. (on-line). Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cria>>. Acesso em: 17/09/2020.

²⁸⁹ CRIANÇA ESCRAVA; CRIAS DE PÉ; CRIAS DE PEITO. In: MOURA, Clóvis. Dicionário da Escravidão Negra no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, pp. 118-120.

na casa do coronel, e a dinâmica explicitada pelas violências descritas, é perceptível que Amélia decai de trabalhadora do cacau para uma espécie de escrava doméstica.

Para além da tragicidade patente na trama, e da explicitação do tipo de relação à qual eram submetidos os trabalhadores – situação que nas fazendas de cacau apresenta-se aparentemente fantasiada pelo salário de fome –, o que confere expressividade à história é a resolução do caso de Amélia. Com a violenta exploração, a menina decide se rebelar – atitude que é logo controlada pelo coronel, com agressividade extraordinária. Ao invés de consequências libertárias, a rebeldia frustrada não gera frutos à pobre Amélia, mas apenas punição. Enfim, no parágrafo seguinte o narrador-escritor faz questão de indicar qual foi o destino tomado pela moça, que finalmente se salva dos desmandos do patrão: sua sorte, sua liberdade e sua formação ficam a cargo de um intelectual que a “furta” e a coloca na escola, onde aprende lições de liberdade e organização – ideias que promete ensinar aos antigos pares. Nesse momento, a historieta paralela parece espelhar a trajetória de Sergipano, cujo percurso já examinado parece se encaixar perfeitamente nesse esquema que ordena a exploração, a rebeldia estéril e a “salvação” pela formação intelectualizante, em movimento centrípeto. Se, por um lado, essa micronarrativa inserida no romance parece reforçar didaticamente os pensamentos encampadas pelo Partido Comunista Brasileiro – sobretudo no que diz respeito à primazia pela organização em torno de ideais coletivos e à incumbência da missão “iluminista” de formação política dos trabalhadores aos instruídos –, por outro, parece também apontar para os limites desse projeto em território brasileiro. Isso porque apresenta um “furto”, cometido por um intelectual, como salvação individual da então escravizada Amélia. Assim, tal imagem parece conter não apenas a ideia dos entraves a uma “organização operária” devido à incipiência do proletariado brasileiro – o que parece estar presente tanto na libertação individual de Amélia quanto na relação escravista ou semiescravista à qual ela estava submetida –, como parece revelar a contradição do programa partidário na própria atitude do intelectual, que ocorre de forma pontual e possui traços paternalistas, carregado inclusive de certa violência. Enfim, embora o sentido desta história seja expressivo da problemática exposta acima, chama atenção no trecho como a forma romanesca novamente se interrompe com a inserção da narrativa acessória. Ligando-se ao fio narrativo sub-repticiamente, as historietas, ao entrecortarem o enredo e impedirem a fluidez do romance, fazem com que o estabelecimento formal de *Cacau* pareça se completar desse modo, em uma espécie de colcha de retalhos narrativos. Assim, a incorporação de fragmentos das histórias do povo grapiúna na narrativa de *Cacau* faz com que

se crie uma espécie de enredo repleto de interrupções, que acabam por introjetar, em micronarrativas, o dilema principal vivido por Sergipano.

Outra particularidade de *Cacau* que o constrói como uma obra cujas escolhas estéticas e procedimentos artísticos parecem atravancar seu próprio desenvolvimento é a incorporação de materiais heterogêneos ao longo da obra. Isto é, o padrão narrativo ao longo do romance vai também se interrompendo à medida que fragmentos paratextuais vão sendo incorporados aos capítulos. Ao longo do romance, são inseridos vários tipos de recortes, intercalando os gêneros textuais – sempre em formatação especial, isolados do corpo do texto, como se fossem ali reproduzidos tal e qual existiam materialmente dentro ou fora do universo ficcional. Entre eles há a tabuleta da fazenda, anúncios de jornal, anúncio de festa, bilhetes, cantigas, oração, poema, cartas, bilhetes.²⁹⁰ É fato que tais incorporações, que ressoam o experimentalismo próprio das vanguardas,²⁹¹ têm como objetivo máximo a construção de uma obra ancorada na *autenticidade*, isto é, o tal “mínimo de literatura para um máximo de honestidade”²⁹² expresso na nota introdutória do romance. Entretanto, parece que seu principal efeito, em *Cacau*, é o arrefecimento de uma construção narrativa fluida, homogênea, íntegra – isto é, constituindo-se, a nível formal, outro elemento interruptor.

E outros componentes vão contribuindo para a construção dessa *forma impedida*. Ainda pensando no enredo de *Cacau*, é possível observar como as discontinuidades se dão também por meio de cortes temporais. O romance se abre, por exemplo, com a apresentação de uma ação que se transcorre na Fazenda Fraternidade. Nela, são apresentadas personagens e espaços fundamentais para o romance. Detalhes como o salário e o nome da fazenda aparecem já neste capítulo. Contudo, o romance não apresenta seguimento, uma vez que o capítulo seguinte quebra a sequência e retoma a infância do protagonista. Após esse corte o romance passa a se organizar em ordem cronológica, e a ação com a qual a obra se inicia só é retomada ao final do quinto parágrafo, quando novamente são apresentados, por exemplo, valor de salário e nome

²⁹⁰ *Cacau*, p. 13; p. 27; p. 55; p. 68; pp. 78-79; pp. 90-91; p. 109; pp. 141-144. (em sequência)

²⁹¹ O emprego de materiais heterogêneos, no romance, é um procedimento característico das vanguardas, que, no entanto, se dá perfeitamente ajustado às propostas da literatura de 1930, o que de certo modo confirma a existência de um “projeto estético” dentro do “projeto ideológico”. Inclusive, Para tratar de experiências malfadadas da literatura da década de 1930, o crítico João Luis Lafetá indica como motivo justamente a ausência desse sentimento experimental: “(...) na fase de conscientização política, de literatura participante e de combate, o projeto ideológico colore o projeto estético imprimindo-lhe novos matizes que, se por um lado possibilitam realizações felizes (...), por outro lado desviam o conjunto da produção literária da linha de intensa experimentação que vinha seguindo e acabam por destruir-lhe o sentido mais íntimo de modernidade.” Cf. LAFETÁ, João Luis. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000, pp. 33-34.

²⁹² *Cacau*, p. 9.

da fazenda.²⁹³ Neste segundo capítulo, “Infância”, alguns elementos se distribuem fora de ordem: primeiro, se diz do golpe que o tio deu ao tomar a fábrica que era do pai, e só depois se explica que, anteriormente, o pai acolhera o irmão em um momento crítico, cedendo-lhe a sociedade da fábrica. No capítulo “Correspondências”, o narrador-escritor suspende a ação do romance para comentar sobre a produção do livro, isto é, seus motivos, procedimentos, interesses etc. O enredo é francamente suspenso para que as cartas que, segundo o narrador o haviam inspirado para a escrita de *Cacau*, sejam exibidas.²⁹⁴ E o capítulo seguinte, por sua vez, se inicia com o comentário: “Tenho que voltar atrás para dizer que...”. A evidente desordem temporal do romance é anunciada de forma consciente: “Este livro está sem seguimento. Mas é que ele não tem propriamente enredo e essas lembranças da vida da roça eu as vou pondo no papel à proporção que me vêm à memória”.²⁹⁵ Assim sendo, a composição descontínua do enredo se, por um lado, aponta para a intenção do narrador-escritor de compor uma obra mais próxima da realidade empírica, por outro, indica *certa dificuldade de estabelecer uma estrutura formal para organizar a matéria do romance*, que se apresenta excessivamente segmentada. Isto é, a ocorrência de historietas que vão se entrecruzando e interrompendo a ação principal, a incorporação de materiais heterogêneos na composição do romance, os cortes temporais que fazem o enredo ir-e-vir ao longo das páginas, pelas diversas vias, vão estabelecendo um enredo cuja lógica parece ser a da interrupção.

2.4. Uma narrativa em movimento

É possível compreender *Cacau* como um romance cujo arranjo interno se comporta a partir da lógica da oscilação, da contradição. O movimento vacilante que fora percebido inicialmente como organizador da linguagem empregada pelo narrador-escritor na composição do romance, e que fora também notado no que se chamou “dinâmica de aproximação e distanciamento”, ordenadora do posicionamento desse mesmo narrador diante de sua matéria, parece agora, por meio deste capítulo, se justificar como a dinâmica interna do romance. Desse modo, *Cacau* parece se objetivar por meio de certa *construção impedida*, uma vez que cada um dos índices analíticos da obra parece apontar para esse mesmo traço.

Como testemunha involuntária dessa dinâmica, e aparente sintoma das dificuldades objetivas do autor, há uma passagem condensadora. No primeiro capítulo, o narrador, ainda com dificuldades em como contar as ações do romance, começa a construir um panorama da

²⁹³ *Cacau*, pp. 13-14; p. 46.

²⁹⁴ *Ibidem*, pp. 140-144.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 145.

Fazenda Fraternidade e de seus trabalhadores. Nessa passagem há um trecho em que é apresentado um elemento bastante relevante para aquela organização social: a contínua inadimplência dos alugados que compravam seus insumos básicos na despensa da própria Fazenda, sob os preços impostos pelo próprio coronel – estrutura que acabava prendendo aqueles homens, endividados, à Fazenda.²⁹⁶ Para apresentar tal questão, o narrador diz que “A maioria dos trabalhadores devia ao coronel e estava amarrada à fazenda. Também quem entendia as contas de João Vermelho, o despenseiro? Éramos quase todos analfabetos. Devíamos...”.²⁹⁷ Para além da já apresentada dinâmica de aproximação e distanciamento entre narrador e matéria social, que organiza o trecho, há um problema de ordem genética que reforça a dubiedade da situação e a eleva ao nível da própria escrita. Para insinuar que as contas eram fraudadas, o narrador indica que o despenseiro se aproveitava da situação de analfabetismo de *quase* todos os trabalhadores. Ao uso da palavra distintiva subjaz uma perspectiva consciente das diferenças de instrução e, por isso, das distâncias de classe entre os trabalhadores, uma vez que a ressalva indica a abertura para uma posição distanciada dentro do arco de movimentação do narrador. Acontece que essa formulação, que está nas primeiras edições do romance,²⁹⁸ sofre, nas edições subsequentes, uma alteração decisiva para os sentidos da expressão e que, de certo modo, acaba por sintetizar a questão crítica central do livro. Em edições posteriores, a expressão do narrador aparece desfalcada: “*Éramos todos analfabetos*”. O tira-põe da palavra “quase” parece ecoar certa oscilação que, por um lado toma as diferenças como pressuposto, e por outro, exclui a restrição e confere à afirmação um sentido generalizador. Tal movimento pode ser lido como uma espécie de sintoma das dificuldades objetivas de um autor que também oscila em posicionamento ao tentar equacionar formalmente a matéria social sobre a qual se debruça. Evidentemente, tal problemática poderia ser casual, uma vez que a diferença é de apenas uma palavra. Contudo, dois motivos levam este trabalho a tomar tal diferença como substantiva. O primeiro deles é a evidência de que o texto passou, no intervalo de tais edições, por revisões ou alterações do texto – que é o que sugerem a presença de outras diferenças

²⁹⁶ “No cacau, como na cana-de-açúcar, como na borracha, como no café, na mesma época, a escravidão dera lugar a regimes de trabalho ainda muito distantes do regime propriamente salarial, baseado no trabalho livre e em relações igualitárias e contratuais entre a empresa e o trabalhador. Ao contrário, criou-se no Brasil uma nova escravidão: a chamada servidão por dívida ou o regime do barracão”. Cf. MARTINS, José de Souza. “O marxismo nas roças de cacau”. In: AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 162.

²⁹⁷ *Cacau*. p. 14.

²⁹⁸ “Eramos quasi todos analphabetos” Cf. AMADO, Jorge. *Cacau*. (1ª ed.). Rio de Janeiro: Ariel, 1933, p. 14; Idem. *Cacau*. (2ª ed.). Rio de Janeiro: Ariel, 1934, p. 16.

textuais,²⁹⁹ e, por isso, as mudanças teriam sido conscientes. O segundo, e talvez mais relevante, é a importante carga de sentido que a diferença em questão implica. Isto é, caso os descompassos se resumissem a problemas gramaticais ou de diagramação, de fato não se justificaria a exploração de seus sentidos; contudo, é justamente o conteúdo de tal modificação textual que a alça a síntese das oscilações presentes no romance. Tal dado se faz bastante expressivo não apenas por resumir em si as inconstâncias de um narrador contraditório, mas também pelo fato de que, ao elevar tal oscilação ao plano da escrita, ele pode ser visto como testemunha de uma possível dificuldade objetiva do próprio autor. É esse sentido notadamente conectado às questões centrais da obra que faz com que a alteração textual na passagem ilumine simbolicamente as demais oscilações que, abrangentes, fazem de *Cacau* um romance repleto de inconsistências.

Enfim, há ainda outro elemento que, presente nas primeiras edições, desfalca as demais. À segunda edição, datada de 1934, aparece outra nota assinada pelo autor. Pela relevância, vale a citação integral:

A saída da 2ª edição deste romance vem provar que já existe um público para os escritores novos do Brasil. Livro discutido, “Cacáu” provocou escândalo quando da sua aparição, chegando a ser apreendido pela polícia com pornográfico. Não é pornográfico nem contém alusões pessoais, como disseram. Apenas um documentário da vida do trabalhador rural do norte do Brasil, que foi bem recebido pelo público. Porém, o motivo desta nota não é explicar o livro. É deixar os meus agradecimentos a Gastão Cruls, que me animou a escrever “Cacáu” e o editou,

²⁹⁹ Por exemplo, o sétimo capítulo da obra se inicia com a apresentação, feita por João Grilo, de um anúncio de uma festa que aconteceria no arraial de Pirangi. Na 2ª edição do romance, este anúncio aparece formatado de modo centralizado, suas letras em itálico e se encerra com o seguinte parágrafo: “Chamamos atenção aos que desejam com suas presenças abrilhantar esta festa, poderá procurar o automóvel n. 51 que estará á disposição ao alcance de toda bolça.”. Após o fim do anúncio, sem qualquer formatação especial, aparece a afirmação: “Esperavamos ver flores, música e risos”. Essa fala, na voz do narrador, parece ser um comentário carregado de certa ironia, uma vez que, para além das festividades, foi nesta ocasião que ocorreu a briga entre Colodino e um soldado que abusava de sua companheira Magnólia. Contudo, em todas as outras edições posteriores às quais este trabalho teve acesso, a frase final do trecho aparece incorporada ao anúncio, com o verbo no presente: “Esperamos ver flores, música e risos”, posta como expressão da expectativa dos organizadores da festa. Se esta diferença entre edições não implica sentidos maiores à narrativa, ao menos evidencia a atividade de revisão à qual o texto foi submetido ao longo do tempo. Cf. Idem. *Cacau*. (2ª ed.). Rio de Janeiro: Ariel, 1934, pp. 70-71; Idem. *O país do carnaval, Cacau, Suor*. (13ª ed.) São Paulo: Martins Editora, 1963, p. 192; Idem. *O país do carnaval, Cacau, Suor*. (20ª ed.). São Paulo: Martins Editora, 1969, p. 153; Idem. *Cacau*. (37ª ed.). Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 50; Idem. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 56. Há outra diferença textual entre edições, essa ainda mais ínfima, que reforça a ideia de que o texto passou, ao longo dos anos, por alterações em sua escrita. Na 2ª edição do romance, quando, no capítulo Greve, o narrador reflete sobre a possibilidade de se casar com a filha do coronel e usufruir de um estilo de vida próprio dos ricos, pensa que poderia fazer “viagem aos ‘cabarets’ da Europa”. O interessante é que a mesma afirmação aparece, em outras edições, construída de modos diferentes. Nas 13ª e 20ª, “viagens aos cabarés da Europa”, na 37ª e na mais recente, “viagens ao cabarés da Europa”. Cf. Idem. *Cacau*. (2ª ed.). Rio de Janeiro: Ariel, 1934, p. 185; Idem. *O país do carnaval, Cacau, Suor*. (13ª ed.) São Paulo: Martins Editora, 1963, p. 272; Idem. *O país do carnaval, Cacau, Suor*. (20ª ed.). São Paulo: Martins Editora, 1969, p. 215; Idem. *Cacau*. (37ª ed.). Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 129; Idem. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 146. (grifos nossos).

e a Santa Rosa, que fez as notáveis ilustrações do volume. Aos dois devo todo o sucesso de “Cacáu”.

Rio – Abril – 1934.

J.A.³⁰⁰

Apesar de Jorge Amado, com tal nota, levantar as principais questões que, segundo ele, mobilizaram as discussões iniciais sobre o romance, o romancista outra vez se esquivava da tarefa de oferecer respostas sobre a obra. Diz que sua motivação não era a de explicar o livro, ainda que, contraditoriamente, tenha usado o primeiro parágrafo da nota para se posicionar diante de algumas “acusações”. De toda forma, esta que reafirmava o objetivo documental de *Cacau* não se manteve ao longo das edições, sobrevivendo apenas a nota à primeira edição, que trazia o célebre questionamento sobre o ímpeto proletário. Desse modo, é possível entender as alterações editoriais que o romance sofreu como sintomas das experiências de posicionamento de um jovem Jorge Amado, cujas vacilações parecem se revelar mesmo na própria obra.

Enfim, retomando a nota introdutória de *Cacau*, é possível pensar que a questão metatextual ali presente, “Será um romance proletário?”³⁰¹, dialoga com outra “indefinição” evidenciada ao cabo da narrativa. Enquanto a primeira é assinada por Jorge Amado, a segunda se dá via narrador-escritor quando, em um lapso de autoexame, diz: “Demais não tive preocupação literária ao compor essas páginas. Procurei contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau. *Não sei se desvirtuei esse trabalho contando meu caso com a filha do patrão*” (grifos nossos).³⁰² É verdade que esse reforço à ideia de construção apegada à empiria acaba por reforçar as ideias do que seria certa “estética proletária”, aproximar a obra de seu leitor e despistar as evidências das contradições. Contudo, na passagem destacada, esse propósito longamente reiterado no romance aparece questionado pelo narrador. É como se, ao fim do livro, a pergunta fosse retomada com o sinal trocado: “Será que *não é* um romance proletário?”. Uma ao início e outra ao fim, ambas as incertezas parecem evidenciar um mesmo impasse: assim como testemunham seu autor, seu narrador-escritor, sua linguagem, seus espaços, suas personagens e seu enredo, *Cacau* é um romance irresoluto, permeado de impedimentos e interrupções. Não à toa, não apenas o futuro do protagonista no enredo, mas o próprio entendimento do romance é repetidamente indicado para fora do alcance narrativo.³⁰³

³⁰⁰ AMADO, Jorge. “Nota da 2ª edição”, In: *Cacau*. (2ª ed.). Rio de Janeiro: Ariel, 1934, p. 7. (grafia original)

³⁰¹ *Cacau*, p. 9.

³⁰² *Ibidem*, p. 141.

³⁰³ Como notou José de Souza Martins, “cabe ao leitor refletir e imaginar a sequência da história já fora do livro, a partir dessa ambiguidade fundante do texto desde o começo, a duplicidade da situação de classe tanto da personagem quanto do autor”. Cf. MARTINS, José de Souza. “O marxismo nas roças de cacau”. In: AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 164.

Desse modo, a dinâmica oscilante que configura uma *forma impedida* parece ser um aspecto decisivo do romance e, assim, resta compreender de que modo esse desconjuntamento formaliza a experiência brasileira do período, quando um jovem Jorge Amado buscou compor um romance proletário em um país que, 45 anos após a abolição da escravatura ainda se organizava em moldes escravistas – sobretudo no sul da Bahia.

3. CAPÍTULO 3: Um romance possível

Nas últimas páginas de *Cacau*, José Cordeiro parece tomar consciência do fato de que o romance que escreve se apresenta de forma desordenada. Ao ter de, outra vez, “voltar atrás para dizer”³⁰⁴ sobre um fato ocorrido em outro tempo, isto é, para inserir uma passagem sem seguir exatamente uma linearidade na trama, o próprio narrador-escritor revela ao leitor: “Li uns romances antes de começar *Cacau* e bem vejo que este não se parece nada com eles. Vai assim mesmo. Quis contar apenas a vida da roça. Por vezes tive ímpetos de fazer panfleto ou poema. Talvez nem romance tenha saído”.³⁰⁵ Se, por um lado, o comentário dialoga fortemente com a ideia de se construir um livro com “um mínimo de literatura para um máximo de honestidade”³⁰⁶ – e, nesse sentido, pode ser compreendido como reafirmação do objetivo empenhado –, por outro, é possível compreendê-lo também como uma declaração bastante expressiva da dificuldade de construção do romance. Isto é, para assentir o fato de que o “livro está sem seguimento”,³⁰⁷ o narrador-escritor se ampara em uma comparação um tanto subjetiva em relação a outros romances por ele lidos. Sem muito explorar a ideia, a informação se abre em interrogação: quais seriam esses romances de referência aos quais, para José Cordeiro, escaparam a forma final de *Cacau*? Seriam “romances burgueses” ou “romances proletários”? Seja qual for a resposta, essa dúvida, de certo modo, alimenta o sentimento de indefinição que paira sobre o romance: a questão parece deixar de ser apenas provocativa e ganha ares de *diagnóstico* – ao que resta compreender o que significa a composição descontinuada de um romance cuja construção foge, inclusive, aos seus modelos. Com isso, a oscilação que impregna os elementos internos do romance se dirige, agora, ao seu *status* de gênero. Em outras palavras, tomando a dificuldade de definição do romance como um sintoma de sua construção, a pergunta parece se fazer resposta, e *Cacau*, como um romance irresoluto, se consolida por um entrelugar caracterizador. Dessa forma, a indefinição que se arma em torno de tal questão parece ser apenas outra manifestação da oscilação que permeia a obra. Desse modo, amparado nas análises desenvolvidas nos capítulos anteriores, o trabalho parece se encaminhar ao desafio de entender os motivos e as implicações de *Cacau* se configurar como um *romance truncado*. Daí, enfim, desenham-se duas hipóteses interpretativas, a serem desenvolvidas nas subseções seguintes: compreender o arranjo falho do romance como expressão das dificuldades do escritor de

³⁰⁴ *Cacau*, p. 145.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 9.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 145.

dominar a matéria em questão e produzir um romance proletário em terras brasileiras e, *complementarmente*, como possibilidade da formalização da lógica da mercadoria – horizontes potenciais para uma leitura do livro.

3.1. O romance proletário e a matéria brasileira

Um dos motivos pelos quais a tão comentada nota introdutória apresentada por Jorge Amado em *Cacau* faz-se relevante é por seu fechamento interrogativo: “Será um romance proletário?”.³⁰⁸ Parte da crítica chamou atenção para o fato de que esse traço indicava certa sagacidade do autor uma vez que, abrindo uma pergunta, solicitava aos leitores alguma resposta, criando uma espécie de diálogo implícito que haveria favorecido a leitura e circulação do romance.³⁰⁹ Isso se confirma não só pelo êxito editorial que *Cacau* obteve no começo dos anos 1930, mas sobretudo pelo debate crítico armado em torno de tal questão, que agitou a recepção da obra e se extrapolou até análises posteriores, como já visto. Contudo, na pergunta provocativa parece habitar também certo tom de dúvida sincera, uma vez que ela mesma parece testemunhar certa dificuldade objetiva do romancista em compreender o seu próprio romance. Dito de outro modo, essa interrogação parece reverberar as dificuldades encontradas pelo autor em construir um romance proletário a partir da matéria social à disposição. Assim, somadas as inconsistências, o romance parece se fazer nessa contradição de termos. Posteriormente, tal questão se apresentou a Jorge Amado de forma consciente, como relata em entrevista à Alice Raillard no ano de 1985:

Fazer um romance proletário era, evidentemente, pura pretensão da minha parte. A consciência proletária ainda estava em formação num país que apenas começava a se industrializar e onde não existia, propriamente, uma classe operária; o que havia era o trabalhador manual.³¹⁰

Aqui, a questão crítica já aparece posta: *Cacau* como um romance de pretensões proletárias criado a partir de uma matéria social distinta, que não acompanhava a estética de base.

Evidentemente, o interesse deste trabalho não é o de tomar o romance como parâmetro a fim de se verificar quais os elementos específicos da organização social própria do século

³⁰⁸ *Cacau*, p. 9.

³⁰⁹ Luís Bueno, ao comparar *Cacau* com *Parque Industrial*, de Pagu, levanta justamente essa diferença: enquanto a escritora nomeou seu romance como um “romance proletário”, “Jorge Amado preferiu fazer uma pergunta, o que acabou sendo boa estratégia, já que uma pergunta é um pedido de resposta e, portanto, de interlocução”. Cf. BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Campinas: Editora da Unicamp, 2015, p. 160.

³¹⁰ RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymetman. Rio de Janeiro: Record, 1990, p. 55.

XIX continuam nos anos 1930, até porque já foram discutidas as insuficiências de um interesse documental na interpretação da literatura. Contudo, é evidente que elementos próprios à ordem escravista atravessam deliberadamente o romance: de personagens como Virgulina, “preta centenária” que criara antigas gerações da família de José Cordeiro³¹¹ à própria forma de organização do trabalho, que será discutida à frente. A obra não se furta e parece sugerir o dado histórico, longamente escondido por certo “mito” criado pelas elites cacauceiras, de que “os primeiros plantadores de cacau não tinham acesso ao trabalho escravo”.³¹² Entrever a perpetuação escravista na organização social proposta em *Cacau* se faz fundamental na análise de sua fatura, uma vez que seus impasses formais parecem se relacionar fortemente com este dado. Como compor um romance proletário em um país cuja matéria social se mostra radicalmente distante de seus pressupostos?

Essa complicação gênica do romance se apresenta de forma condensada na construção da personagem Honório. “Preto, forte e brigão”, era dono de um “riso alvar, com seus dentes brancos, magníficos, que contrastavam com o rosto negro e os lábios grossos”.³¹³ Não apenas a composição física e os traços negros indicam sua ancestralidade escrava, mas outros elementos parecem reforçar a sugestão. Doente crônico, apresentava dificuldades para andar. Devia uma fortuna ao coronel Manuel Misael, o que nunca o impediu de obter seus insumos e dinheiro para comparecer às festividades. Analfabeto, era nativo daquelas terras, o único grapiúna entre os companheiros mais próximos de Sergipano. Segundo o narrador, Honório era um “preto gigantesco, de olhos mansos de cordeiro, dentes risonhos e grossas mãos de assassino”.³¹⁴ Jagunço, matava sem culpa desde os doze anos, quando as brigas pelas terras da região eram constantes e violentas.³¹⁵ Vê-se que as particularidades da composição da personagem (tipo físico, cor de pele, baixa instrução, violência, raiz geográfica e social)

³¹¹ *Cacau*, p. 20.

³¹² MAHONY, Mary Ann. “Instrumentos necessários: escravidão e posse de escravos no Sul da Bahia no século XIX, 1822-1889. In: *Afro-Ásia*, núm. 25-26, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2001, p. 96.

³¹³ *Cacau*, pp. 13-14.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 50.

³¹⁵ A construção da personagem liga *Cacau* ao motivo do romance amadiano de 1942, *Terras do sem fim*, em que tais batalhas foram retomadas. A partir dessa ligação, faz-se interessante também comparar Honório à outra personagem de traços semelhantes, o jagunço de confiança do coronel Sinhô Badaró, negro Damião. Em *Cacau* o esquematismo pedagógico faz com que o arranjo seja um só: o patrão, mau, ordena assassinatos a Honório que, por sua vez, os cumpre sem qualquer questão de consciência – a não ser quando a tocaia ordenada é contra Colodino, e a coletividade se sobrepõe à ordem do patrão. Já em *Terras do sem fim*, é interessante como esse arranjo estanque é posto em questão quando, a certa altura, os coronéis da família Badaró discutem sobre a necessidade do assassinato de Firmo, que se negava a vender sua pequena fazenda localizada em território decisivo para as posses dos irmãos Badaró. No diálogo, a consciência dos coronéis é posta à prova, quando Sinhô Badaró nega a pecha de assassino, questionando moralmente os mandos violentos. O jagunço, que estava na varanda ouvindo o diálogo, se constrange ao ganhar consciência da crueldade de sua posição. Cf. AMADO, Jorge. *Terras do sem fim*. Posfácio de Miguel Souza Tavares. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp.56-60.

revelam em Honório uma forte herança escravista. Sua história é reveladora: ainda que o dado não apareça explicitamente, parece se tratar de um escravo liberto, ou então – e mais provavelmente – um filho de escravos que, mesmo após conquistar a liberdade, se mantinha nos espaços onde trabalhava, talvez por não haver outra opção. Ou seja, o simples fato deste ser negro e grapiúna no início da década de 1930 já é sugestivo dessa raiz social. A historiadora Mary Ann Mahony comenta sobre essa questão em seu estudo “From Slaves to Sergipanos: Gender, Labour and Family in Brazil’s Cacao Area, 1870-1920” – no qual observa a transição do uso da mão de obra escrava para aquela proveniente de imigrantes que chegavam com forte fluxo de pessoas recebido pela região do cacau após a abolição da escravatura.³¹⁶ No ensaio, Mahony apresenta o dado de que após a década de 1880, sobretudo crianças e idosos, sem condições de se tornarem autônomos, iam trabalhar nas plantações e fazendas onde viviam, e apenas a morte libertavam-nas de fato.³¹⁷ Desse modo, a historiadora ainda aponta para uma informação decisiva: após a Abolição, não houve grande êxodo da região do cacau.³¹⁸ Isso mostra a forte conexão entre passado e presente que marca o local e, então, sugere a sociedade cacaueira do começo do século XX como um *continuum* da sociedade escravista dos anos anteriores. Desse modo, a personagem Honório parece resumir em si a contradição, como se atendesse, simultaneamente, a duas temporalidades: uma espécie de elo entre a sociedade grapiúna escravista do fim do século XIX e aquela outra do começo do XX.

Além de trabalhar na derruba dos cocos, Honório era jagunço do coronel. Esse acúmulo de funções, por si só, já parece indicar certa sobreposição contraditória entre as práticas violentas de uma sociedade escravista e uma pretensa organização do trabalho livre. Isto é, o que a composição da personagem parece indicar é não apenas a convivência heterogênea de práticas díspares, mas o traço violento e arcaico como parte mesma da cadeia produtiva da mercadoria a ser exportada. Assim, concomitantemente à derruba dos cocos de cacau, Honório também desempenhava outra função, deliberadamente violenta e brutalmente distante de práticas esperadas para uma sociedade que se pretendia guiada por noções como liberdade e

³¹⁶ O título do artigo, que pode ser traduzido por “De escravos a sergipanos”, se faz bastante interessante uma vez que, por meio da correspondência dos termos, explicita o diálogo histórico com a trama do romance.

³¹⁷ MAHONY, Mary Ann. “From slaves to sergipanos: gender, labour and family in Brazil’s cacao área, 1870-1920”. In: DAL LAGO, Enrico, KATSARI Constantina (org.). *From captivity to freedom: themes in ancient and modern slavery*. Leicester: School of Archaeology & Ancient History, University of Leicester, 2008, pp. 75-76 (tradução nossa).

³¹⁸ “Em 13 de maio de 1888, eles [ex-escravos] começaram a tentar criar essas novas vidas para valer. Eles não o fizeram, entretanto, abandonando a região onde haviam sido escravizados. Não houve êxodo em massa da região do cacau para as grandes cidades do norte ou do sul. Embora algumas pessoas tenham partido, o censo de 1890 não mostra nenhuma queda abrupta no número de homens e mulheres negros no condado em relação às estatísticas relatadas em 1872.” Cf. *Ibidem*, p. 83 (tradução nossa).

justiça. Para apresentar essa *outra* ocupação, o narrador propõe uma formulação interessante: diz que “Honório era técnico em tocaia”.³¹⁹ A composição tenta combinar o conceito de técnica – noção própria do trabalho qualificado e do universo burguês – à atividade do assassinato feito em armadilha. Isto é, para dizer que Honório era um bom matador, o narrador busca referenciais próprios do trabalho moderno, racionalizado, expondo, via construção lexical, a composição justaposta: desse modo, na produção do cacau, a prática violenta e – por si só – antiliberal se dava como parte, ainda que contraditória, daquela estrutura de trabalho e sociedade. Assim, tal e qual havia “técnicas” distintas para a secagem dos cocos em dia de chuva ou de sol,³²⁰ poderia haver as “técnicas” de tocaia, cujo grau de precisão fazia de Honório um especialista.

Sobre Honório há outro dado que desperta interesse: ao longo de todo o romance pairam sobre sua figura referências a certo universo tradicional – e até mesmo arcaico, mas realimentados pelo ciclo econômico cacauzeiro. Por exemplo, ele prefere circo a cinema, murici a champanhe,³²¹ canta e dança “canções de macumba”.³²² A fundação de sua identidade em elementos próprios do universo popular, referente a um modo de vida característico de uma origem social específica, faz com que a personagem carregue em si um forte sentido desse outro tempo, fazendo-a uma espécie de representante da organização colonial.³²³ Isso se dá de tal modo que as regras do trabalho na fazenda, aplicadas veementemente a todos os trabalhadores, parecem suspendidas quando se trata de Honório. Ou seja, a personagem que traz em si – de forma mais acentuada – o ressaibo da escravidão é aquela que se organiza de forma mais desajustada à dinâmica de trabalho proposta pelo coronel, acabando por desvelar os artifícios distintivos da mesma. Enquanto os demais trabalhadores temiam o poder de seu patrão, eram os capangas do coronel que temiam Honório; enquanto os funcionários tinham de controlar suas contas para que pudessem comprar suas subsistências e irem às festas, Honório sempre recebia aquilo que queria, mesmo acumulando uma enorme dívida junto à despensa;³²⁴ enquanto a

³¹⁹ *Cacau*, p. 51.

³²⁰ “As barças compridas e largas davam a ideia de um grupo de feras com as bocas escancaradas, que dormissem ao sol. Os caroços secavam. (...) E dominando tudo, a estufa, onde o cacau secava nos dias de chuva à força de fogo, com seu forno alto.” Cf. *Ibidem*, p. 79.

³²¹ *Ibidem*, p. 62; pp. 64-65.

³²² *Ibidem*, pp. 77-78; p. 121.

³²³ Honório, nesse sentido, resume certo descompasso temporal. Entretanto, vale dizer que além dele há outras personagens que guardam forte relação com a sociedade escravista do século anterior. O companheiro de fazenda Valentim, por exemplo, é descrito como um “Velho de mais de setenta anos, [que] trabalhava como poucos e bebia como ninguém”. Cf. *Ibidem*, p. 76.

³²⁴ “João Vermelho, o despenseiro, temia-o. Um dia se negara a despachar o saco de Honório, dizendo que era ordem do coronel que estava na cidade. O preto não se alterou. Pulou o balcão da vendola e pesou ele mesmo o seu feijão e a sua carne. E depois torceu com as suas tremendas mãos pretas o alvo e afilado nariz de João Vermelho. Nós ríamos como perdidos.”; “O cacau começou a cair. Desvalorizou-se e o coronel andava uma fera. Despediu trabalhadores e nós, que restamos, trabalhávamos como burros. Nos ameaçava com diminuição de

continuidade do “contrato” dos trabalhadores dependia de boa conduta e obediência, o coronel não despedia Honório por nada, mesmo após o episódio em que assume a culpa por um incêndio na plantação de cacau.³²⁵ Enfim, a convivência contraditória entre a ocupação de jagunço e a função delimitada na produção do cacau, isto é, essa combinação de funções próprias de uma ordem arcaica e um sistema moderno calcado na divisão de trabalho parece fazer com que Honório sintetize em si esta contradição que marca o romance.

Com isso, o romance parece chamar atenção para a perpetuação de um arranjo particular da sociedade brasileira discutido pela socióloga Maria Sylvia de Carvalho Franco. Na tentativa de interpretar o sistema socioeconômico colonial brasileiro em sua integridade, isto é, sem “fragmentar a realidade” para “distinguir entre seus componentes (...) os elementos de conceitos referidos a constelações histórias de ordem e de sentido diferentes”,³²⁶ a socióloga sugere o conceito de *unidade contraditória*.³²⁷ Compreendendo a sociedade colonial a partir dessa ótica, é possível pensar que esta não se formou em uma *dualidade integrada* de sistemas socioeconômicos distintos, mas justamente se fez por meio da integração entre práticas interdependentes. Ao descrever tal sistema, Maria Sylvia diz que, nele:

a produção e o consumo diretos encontram sua razão de ser na atividade mercantil, como *meio* que se definiu juntamente com a extensão das terras apropriadas, as técnicas rudimentares, a escravaria. (...) Isso posto, não basta constatar que produção para subsistência e produção para mercado estejam arranjadas numa estrutura e sejam interdependentes. Ainda assim se correrá o risco de chegar a uma visão dissociativa dos componentes do latifúndio e indicar que, nele, formações socioeconômicas distintas estão combinadas, compondo uma dualidade. Respeitar-se-á, ao invés, sua integridade, ao se apreender aquelas duas modalidades de produzir *como práticas que são constitutivas uma da outra*. (Grifos da autora).³²⁸

Assim, Franco apresenta que tal síntese se faz “gênese do sistema colonial”, sustentando “a maior parte da história brasileira”.³²⁹ Essas ideias, ao iluminarem os passos da construção da sociedade colonial, acabam por esclarecer também a sociedade do cacau desenhada à luz do romance – e vice-versa –, uma vez que, nela, os traços escravistas patentes terminavam de compor aquela organização semimoderna.³³⁰ Assim, a combinação de funções aparentemente

salários. Os gêneros na despensa subiram de preço. Saldo, adeus. Unicamente Honório conseguia arrancar dinheiro do coronel.” Cf. *Cacau*, p. 52; p. 147.

³²⁵ *Ibidem*, p. 126.

³²⁶ FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. (4ª ed.). São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997, p. 9.

³²⁷ *Ibidem*, p. 11.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ Além de Maria Sylvia, outros sociólogos contemporâneos se debruçaram sobre tal questão, fazendo com que se criasse um conjunto substantivo de estudos sobre a questão econômica do Brasil colonial. Um desses estudos de fôlego é o de Fernando Henrique Cardoso, no qual, debruçando-se sobre a escravidão no sul do Brasil, busca

dísparos no ordenamento de trabalho caro a Honório já parece apontar tal contradição constitutiva da matéria social.

Além disso, ainda pensando em Honório, personagem tão significativo, há o fato de que as “regras do jogo” daquele sistema parecem não valer para ele – indicativos disso, como já sugerido, são os fatos de que este não é despedido sob circunstância alguma, e que não importam seu saldo e suas dívidas para a obtenção de seu sustento. Esses elementos, enfim somados, parecem potencializar na personagem a expressão de uma formação social contraditória, na qual conviviam elementos atrasados e semimodernos, e que regia o funcionamento da sociedade sobre a qual se debruça o romance. Tanto o é que, ao final da obra, quando Sergipano decide partir para o Rio de Janeiro, os últimos contatos com a sociedade rural ficam a cargo do próprio Honório: quando passa ao fundo com uma foice ao ombro³³¹ e quando gesticula um “adeus com a mão enorme”³³² – descrita anteriormente como “grossas mãos de assassino”.³³³ É essa a matéria social do romance: uma sociedade cujos impulsos de “modernidade” convivem com o costume escravista de uma experiência secular. Nesse sentido, esse traço estruturante se relaciona fortemente com o que o historiador Sérgio Buarque de Holanda formularia, quase à mesma época da publicação de *Cacau*, sobre a sociedade brasileira pós-abolição:

Como esperar transformações profundas em país onde eram mantidos os fundamentos tradicionais da situação que se pretendia ultrapassar? Enquanto perdurassem intatos e, apesar de tudo, poderosos os padrões econômicos e sociais herdados da era colonial e expressos principalmente na grande lavoura servida pelo braço escravo, as transformações mais ousadas teriam de ser superficiais e artificiosas.³³⁴

Ao que parece, é justamente esse o cenário de impasse social em *Cacau*, cujas contradições aparecem concentradas na personagem analisada – o que, conseqüentemente,

compreender particularidades constitutivas de validade nacional. Ao discutir sobre o funcionamento da economia moderna e do desenvolvimento capitalista no Brasil, Fernando Henrique chama atenção para a persistência do sistema escravocrata de trabalho em regiões cujas “conjunturas econômicas (...) permitiam altos lucros”, isto é, em regiões caracterizadas por uma “economia de desperdício” – como aquelas de “produtos tropicais” – que, logo, não solicitava “racionalizar o processo de produção”. Inclusive, o sociólogo chama atenção para este traço como um dos motivadores dos fracassos de tais produções: “foi, de fato, o que aconteceu com os ‘produtos tropicais’, cuja produção fazia-se em situação de monopólio, por economias escravistas embora de países ou colônias diferentes. Havendo concorrência e, mormente, concorrência entre produtores que organizam o trabalho à base do salário e produtores que o organizam à base da escravidão, este último tipo de economia está destinado irremissivelmente ao fracasso.” Cf. CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul*. (5ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 225.

³³¹ *Cacau*, p. 151.

³³² *Ibidem*, p. 153.

³³³ *Ibidem*, p. 50.

³³⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. (26ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 78.

parece reverberar aquilo que acima se chamou de *estética da interrupção*. Acontece que daí se arma outro embaraço: *como produzir um romance à luz da estética proletária em um país cuja formação social parece estar mais próxima de suas matrizes escravistas do que de uma sociedade moderna e industrial, como suporia o romance proletário?*

Como já assinalado, não é de interesse deste trabalho medir o quão “proletário” é *Cacau*, ou mesmo se empenhar no desafio de elencar o que há e o que não há de elementos próprios dessa estética no romance amadiano. Até porque, entre o final da década de 1920 e meados da década de 1930, as ideias em torno de uma definição sobre a chamada “literatura proletária” foram sofrendo uma série de modulações a partir de seus principais “fundamentos”: “autoria, público, assunto e perspectiva política”, como mostra Barbara Foley.³³⁵ Contudo, independentemente de serem levadas em conta tais transformações – que poderiam definir *Cacau* como mais ou menos “proletário” ao longo do tempo e das interpretações – os indícios evidenciados pela análise estrita do romance apontam para uma dificuldade de composição enfrentada pelo autor. Nesse sentido, faz-se relevante notar como vários dos elementos decisivos que organizam a escrita proletária – em seus diversos “graus” ou “tipos” – aparecem, de fato, incompatíveis com o horizonte posto em *Cacau*. Isto é, também se o parâmetro levado em conta for o do que *seria um romance proletário*, a obra se revela em contradições e movimentos oscilantes. Um exemplo desse fato é o motivo da greve. A historiadora Diana Cooper-Richet, em seu estudo sobre as relações entre *A classe operária e a literatura*, indica que, desde antes de 1885 – ano em que fora publicado *Germinal*, de Émile Zola, obra seminal quando se tem por referência a literatura sobre trabalhadores –, toda a literatura que se interessava pelo “povo” e pela “classe operária”, tomou o fator da greve “entre os estereótipos mais marcantes (...) em geral no centro da narrativa”.³³⁶ Em *Cacau* o sentimento grevista aparece, mas como um pensamento quase hipotético, entravado, impossível de ser posto em prática:

Um dia, por fim, diminuiram os salários para três mil-réis. Eu chefieei a revolta. Não voltaríamos às roças. Combinamos tudo à noite na casa do velho Valentim, que estava cada vez mais velho, as rugas traçando baixos-relevos no fundo negro do rosto. João Grilo chegou por último. Vinha de Pirangi e quando soube do nosso plano nos desanimou.
– Nem pense... Chegou trezentos e tantos flagelados que trabalha por qualquer dinheiro... e a gente morre de fome.
– Estamos vencidos antes de começar a lutar.

³³⁵ FOLEY, Barbara. *Radical Representations: Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*. Durham, NC: Duke University Press, 1993, pp. 86-87 (tradução nossa).

³³⁶ COOPER-RICHET, Diana. *Classe operária e literatura: ensaio sobre as representações e os fenômenos de aculturação (França, Séculos XIX-XX)*. Tradução de Francisco de Fátima da Silva. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2013, pp. 41-42.

– Nós já nasce vencido... – Sentenciou Valentim.
Baixamos as cabeças. E no outro dia voltamos ao trabalho com quinhentos réis de menos.³³⁷

A greve como um impulso natimorto fica evidente desde a colocação inicial do narrador, na qual as diferentes formas verbais postas em sequência fazem revelar: “Eu chefieei a revolta. Não voltaríamos às roças”. A certeza aparente no comando da greve – fato apresentado como consumado – parece retroceder com a incerteza do verbo seguinte. Enfim, a greve, de fato, sequer saiu do campo das ideias, uma vez que o cenário ali encontrado se mostrava incompatível com tal instrumento de resistência e de organização por parte dos trabalhadores. Assim, tanto quanto a greve aparece como um horizonte impossível, o trabalho assalariado se apresenta como uma organização bastante frágil naquele contexto: o salário ainda mais reduzido não era páreo para o contingente humano “que trabalhava por qualquer dinheiro”. Desse modo, vê-se a debilidade daquela estrutura social, cuja incipiência parece não permitir tal organização “proletária”. A impossibilidade da revolta organizada – paralisia frustrada dos trabalhadores diante da situação injusta – reverbera um regime ainda longe daquele outro, pressuposto pela noção de trabalho livre.

Ainda no trecho disposto acima, é possível perceber que outro elemento geralmente esperado em produções guiadas pela estética proletária não se cumpre exatamente em *Cacau*. No romance, apesar da presença de um esforço conscientizador e, ao fim, da negativa à conciliação de classes, não há exatamente um “otimismo revolucionário”. Mesmo que essa seja uma questão que tenha ficado em aberto nas teorias sobre a literatura proletária,³³⁸ um artigo, publicado ainda em novembro de 1933, sobre *Cacau*, ajuda a entrever qual era o horizonte de expectativa sobre esse tópico no Brasil à época. Já mencionado, o texto fora publicado pela crítica e militante comunista Eneida de Moraes. Nele, em meio a críticas e ataques dos mais diversos, Moraes assinala que:

A literatura proletária é irreconciliável com o pessimismo, ceticismo, e todas as demais espécies de prostração intelectual. Ela é concreta, viva. Impregnada de coletivismo real e deposita uma convicção criadora ilimitada no futuro.³³⁹

³³⁷ *Cacau*, pp. 147-148.

³³⁸ Vale dizer que a ideia de certo “otimismo revolucionário” não se deu sempre dessa forma. Barbara Foley aponta que os críticos marxistas que inicialmente preconizavam “que os escritores abordassem algum aspecto da experiência da classe trabalhadora e indicassem sua relação com a luta de classe” e que, assim, “deveriam seguir a ordem de suas próprias imaginações”, com o tempo acabaram misturando a necessidade da perspectiva revolucionária futura com certa perspectiva presente, fazendo com que o dogmatismo invadisse a representação da realidade. Cf. FOLEY, Barbara. *Radical Representations: Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*. Durham, NC: Duke University Press, 1993, pp. 114-117 (tradução nossa).

³³⁹ MORAES, Eneida de Villas Boas Costa de. “Ainda sobre *Cacau* de Jorge Amado”. In: *O Homem Livre*. São Paulo, ano 1, n. 21, 3 de jan. de 1934, p. 4.

Com o comentário, é possível entender, independentemente dos caminhos tomados pelo debate ao longo do tempo, o que o Partido Comunista entendia como “literatura proletária” naquele momento. Efetivamente, os comentários de Eneida de Moraes, em grande parte, parecem se destinar a outro romance, que não a *Cacau*. Isso porque o arranjo desenhado em suas observações não confere com o que se vê, uma vez que a construção do romance oscila, e que o mundo ali recriado, ao não atender às suas expectativas, rompe com tal horizonte: vê-se que a obra parece esbarrar nos muitos obstáculos para organizar aquela matéria social nas intenções do romance proletário. No fim das contas, esses truncamentos todos parecem desembocar em uma mesma questão crítica, central para o romance – por meio deles atesta-se certo grau de incompatibilidade entre matéria e forma. Em outras palavras, sejam pelas contradições embutidas na figura de Honório, seja pelo episódio da greve coagulada na incipiência social, seja ainda pelo fato mais abrangente de ser este um romance repleto de oscilações ideológicas e falhas constitutivas, tudo parece levar à ideia da dificuldade de se compor um romance proletário em terras brasileiras. Nesse sentido, a questão parece sintetizada pelo sociólogo José de Souza Martins em seu artigo sobre *Cacau*. Ali, Martins chama atenção para o estranho fato de que “o autor, ainda que com dúvida anunciada logo na primeira página, tenha pretendido escrever um romance proletário, e, no entanto, descreva uma trama de relações de exploração e sujeição própria da escravidão”.³⁴⁰ Isto é, aqui habita a contradição de um romance que toma como parâmetro uma estética que não se encaixa perfeitamente à matéria, cujos meandros, em verdade, parecem escapar, compreensivelmente, ao jovem escritor.

Com isso, o sociólogo diagnostica um traço social decisivo para a compreensão do universo do romance. O “neoescravidão da servidão por dívida”³⁴¹ das fazendas de cacau parece estar não apenas na exploração desumana de uma árdua rotina de trabalho cujas condições precárias são descritas longamente pelo narrador, mas parece se ancorar também nos indícios de um trabalho livre frágil, postiço. É justamente essa a situação indicada em *Cacau* por meio da relação entre os trabalhadores do romance e a despensa da fazenda – único lugar que vendia insumos básicos e que, por meio do controle de preço, acabava prendendo os trabalhadores sempre endividados. Essa problemática é apresentada logo no primeiro capítulo, quando o narrador diz que “A despensa levava todo nosso saldo. A maioria dos trabalhadores devia ao coronel e estava *amarrada* à fazenda” (grifo nosso).³⁴² Desse modo arma-se o arranjo:

³⁴⁰ MARTINS, José de Souza. “O marxismo nas roças de cacau”. In: AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 160.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² *Cacau*, p. 14.

o trabalho degradante, nivelado à sobrevivência básica, somado aos débitos que mantinham um compromisso infindo dos trabalhadores com a ocupação precária. Uma espécie de círculo vicioso que, de fato, não parecia encaixar-se às noções modernas de trabalho livre.³⁴³

Por fim, José de Souza Martins é ainda mais preciso quando indica o descompasso entre essa matéria social encontrada e os referentes da estética literária pretendida:

Em *Cacau*, o neoescravidão da servidão por dívida, em que vivem os alugados das roças de cacau, é escamoteado no ideário de esquerda que, com dificuldade, enquadra o trabalhador cativo nas referências de uma ideologia socialista fundada em outro sujeito histórico: a classe operária propriamente dita.³⁴⁴

Aqui desvela-se o problema por inteiro. Há um descompasso entre os referenciais da estética proletária – organizada sobretudo na União Soviética e França,³⁴⁵ e cujas práticas alemãs e norte-americanas também formaram influência forte para a produção brasileira, sobretudo a amadiana³⁴⁶ – e a matéria brasileira, marcada por duas características centrais. A primeira se dá no fato de o Brasil possuir, a essa altura, uma *industrialização incipiente*, cujos meandros foram discutidos pelo historiador Caio Prado Júnior, em sua obra *História Econômica do Brasil*, que reconstitui os passos da industrialização brasileira ocorrida durante o que chama de “República burguesa”, período compreendido entre os anos de 1889 e 1930. Caio Prado Júnior afirma que “entre a primitiva indústria artesanal da colônia e a moderna maquinofatura, interpõe-se na evolução econômica do Brasil um grande hiato”,³⁴⁷ isto é, que a industrialização brasileira, muito por conta da carência de capitais e ausência de mercado consumidor –

³⁴³ Esse funcionamento específico, típico do trabalho rural em seus traços mais arcaicos atravessa a literatura brasileira. É possível, por exemplo, apontar uma semelhança muito forte entre a estrutura descrita em *Cacau* e o modo como se apresenta a dinâmica em torno do trabalho de Fabiano, personagem do romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos. À mercê das condições do tempo, Fabiano vaqueirava propriedades vazias até a chegada de seus donos, em um momento mais favorável. De todo modo, guardadas as devidas distinções, o funcionamento era o mesmo: “Consumidos os legumes, roídas as espigas de milho, recorria à gaveta do amo, cedia por preço baixo o produto das sortes”, “Pouco a pouco o ferro do proprietário queimava os bichos de Fabiano. E quando não tinha mais nada para vender, o sertanejo endividava-se. Ao chegar a partilha, estava encalacrado, e na hora das contas davam-lhe uma ninharia”. Cf. RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. (117ª ed.). Rio de Janeiro: Record, 2012, pp. 93-94.

³⁴⁴ MARTINS, José de Souza. “O marxismo nas roças de cacau”. In: AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 160.

³⁴⁵ COOPER-RICHET, Diana. *Classe operária e literatura: ensaio sobre as representações e os fenômenos de aculturação (França, Séculos XIX-XX)*. Tradução de Francisco de Fátima da Silva. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2013, pp. 136-141.

³⁴⁶ Em entrevista à Alice Raillard, Jorge Amado esclarece essas influências: “A expressão ‘romance proletário’ estava ligada a toda uma literatura que apenas se começava a conhecer no Brasil. Havia entre outros um romance alemão, *Passageiros de Terceira Classe*, de um certo Kurt Klaber (...), da primeira fase da literatura soviética, *A Derrota*, de Fedáiev, *A Torrente de Ferro*, de Serafimovitch, *A Cavalaria Vermelha*, de Babel, uma literatura extremamente rica. Mais ou menos ao mesmo tempo, a Cultura Brasileira, outra editora de esquerda, publicou *Judeus sem dinheiro*, de Michael Gold, que teve enorme influência.” Cf. RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymetman. Rio de Janeiro: Record, 1990, pp. 55-56.

³⁴⁷ PRADO Jr., Caio. *História Econômica do Brasil*. (7ª ed.). São Paulo: Editora Brasiliense, 1962, p. 263.

dificuldade reforçada pela falta de comunicação regional, cujos núcleos de produção agrícola se voltavam ao exterior –, caminhou uma trilha tortuosa para se estabelecer. Além disso, o historiador, ao final da apreciação das particularidades do período histórico, afirma que “esta indústria, contudo, ainda será por muito tempo *incipiente e rudimentar*. Somente a partir da II Grande Guerra adquirirá certo vulto e atingirá padrões mais elevados”.³⁴⁸ Essa conclusão reforça a ideia de debilidade da indústria brasileira e indicando aquele problema cujas consequências moldam *Cacau*.

Outra característica central da “matéria brasileira atrasada” se dá pelo fato de ser esta uma sociedade organizada ainda em um regime fortemente marcado pela dinâmica da escravidão. Esse dado aparece indicado pela historiadora Emília Viotti da Costa. Ainda que seu objeto estrito seja um período histórico anterior, é possível utilizar seus achados para pensar as relações brasileiras durante os primeiros anos do século XX – sobretudo em termos econômicos, uma vez que, como Caio Prado Júnior indicou, a realidade dos anos 1930, a parte de qualquer transformação incisiva, significava um *continuum* daquela outra estrutura pós-abolição. Enfim, Emília Viotti da Costa assinala que, desde o início do século XIX, quando as teorias liberais postas na Europa encaminharam demandas abolicionistas, no Brasil, a elite de proprietários, mobilizada em uma economia de exportação, “estava interessada em manter as estruturas tradicionais”. Sendo assim, “purgando o liberalismo e seus aspectos radicais, adotaram um liberalismo conservador que admitia a escravidão e conciliaram liberalismo e escravidão”.³⁴⁹ Essa “ideia fora do lugar” fez com que, à frente, a abolição não significasse mais que uma “libertação” para os proprietários, uma vez que sem o “fardo da escravidão” era possível desenvolver formas de exploração mais rentáveis. Contudo, tal processo “abandonou os negros à própria sorte”,³⁵⁰ dando as condições precisas para a continuidade de um sistema social que, em certo sentido, perpetuasse as práticas de dominação escravista, uma vez que se valia de sua estrutura de trabalho.³⁵¹ Especificamente sobre a região do cacau, onde objetivamente se passa o romance aqui estudado, a já mencionada historiadora Mary Ann Mahony evidencia a continuidade dessa estrutura social: diz que “os documentos sobre o sul da Bahia no século XIX

³⁴⁸ PRADO Jr., Caio. *História Econômica do Brasil*. (7ª ed.). São Paulo: Editora Brasiliense, 1962, p. 274.

³⁴⁹ COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. (6ª ed.). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999, pp. 357-358.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 364.

³⁵¹ Nesse sentido, Florestan Fernandes assinala que a transição de trabalho pós-abolição não se deu, em geral, marcado pela deserção das fazendas. Em alguns casos, inclusive, onde a mão de obra não era abundante, “os antigos escravos se conservaram trabalhando nas fazendas, como assalariados” – o que dá a dimensão de continuidade. Cf. FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes (O legado da ‘raça branca’)*. Vol. 1. Prefácio de Antonio Sérgio Alfredo Guimarães. (5ª ed.). São Paulo: Globo, 2008, p. 50.

não deixam dúvidas de que se tratava de uma sociedade escravocrata”,³⁵² e conclui que “a escravidão pendia como uma mortalha sobre Ilhéus, quando já ia bem avançado o século XX”.³⁵³

Desse modo, vê-se a complexidade da matéria social sobre a qual *Cacau* se debruça. Buscando esclarecer como as dificuldades objetivas do romance – patentes em seu desarranjo formal – revelam certa falta de domínio do romancista para com sua matéria, faz-se interessante retomar as ideias de Roberto Schwarz.³⁵⁴ Sem a intenção de aplicar inapropriadamente as observações do crítico ao contexto de *Cacau*, é interessante observar o que há de semelhante entre os distintos processos – isto é, entre o período específico tratado no ensaio e o romance amadiano. Em seu livro *Ao vencedor as batatas*, Schwarz – entre outras coisas – observa a produção de José de Alencar e busca compreender como, de algum modo, esta desembocou nos romances da primeira fase de Machado de Assis. Para tanto, observa o processo de importação da forma romanesca para o contexto brasileiro e, nesse processo, nota a problemática central: o modelo europeu de romance se fazia incompatível com a formação social brasileira, uma vez que seus “pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país”.³⁵⁵ Desse modo, “caberia ao escritor, em busca de sintonia, reiterar esse deslocamento em nível formal, sem o que não fica em dia com a complexidade objetiva de sua matéria”. Essa parece ser a questão crítica central para o romance brasileiro, cuja saída convincente aparece só com os romances machadianos de segunda fase.³⁵⁶ Desse modo, ainda para Schwarz, caso a problemática não se fizesse “princípio construtivo”, ela poderia aparecer “indesejadamente, pelas frestas, como defeito”. E é assim que, para ele, parece ser a literatura de Alencar, que não resolve a questão, mas a circunscreve,³⁵⁷ se fazendo uma literatura antecipada e falha, mas substancial.³⁵⁸ Buscando entrever elementos correlatos nos achados do crítico para se pensar a questão de interesse desta pesquisa, vê-se que o descompasso entre forma e matéria compõe a tradição do romance brasileiro. Assim, o impasse com o qual o romance amadiano depara, de um modo ou

³⁵² MAHONY, Mary Ann. “Instrumentos necessários: escravidão e posse de escravos no Sul da Bahia no século XIX, 1822-1889. In: *Afro-Ásia*, núm. 25-26, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2001, p. 138.

³⁵³ *Ibidem*, p. 137.

³⁵⁴ Sobre aquelas desenvolvidas no ensaio “A importação do romance e suas contradições em Alencar”. Cf. SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. (6ª ed.). São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012.

³⁵⁵ *Ibidem*, pp. 35-36.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 36.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 40.

³⁵⁸ “É preciso reconhecer que sua obra [José de Alencar] nunca é propriamente bem-sucedida, e que tem sempre um quê descalibrado e, bem pesada a palavra, de bobagem. É interessante notar contudo que estes pontos fracos são, justamente, fortes noutra perspectiva. Não são acidentais nem fruto da falta de talento, são pelo contrário prova de consequência. Assinalam os lugares em que o molde europeu, combinando-se à matéria local, de que Alencar foi simpatizante ardoroso, produzia contrassenso.”. Cf. *Ibidem*, p. 39 (grifos nossos).

de outro, acaba por inseri-lo em uma problemática própria da nossa literatura. Experimentando o argumento de Schwarz para observar *Cacau*, a obra parece se aproximar mais daquela segunda possibilidade, de quando as desarmonias – incontornáveis – da matéria entram pela porta dos fundos do romance, como uma fraqueza do ponto de vista formal, que, no entanto, não deixa de ser expressiva. Assim, é possível entender os descompassos estruturais de *Cacau* como indícios de uma percepção involuntária da matéria social – sem que esta, no entanto, se componha de forma organizada na obra.³⁵⁹

Enfim, sob esse aspecto, a dificuldade encontrada por Jorge Amado de produzir um romance proletário nos anos 1930 parece, em verdade, se relacionar com a frustração do jovem romancista de lidar com a sua matéria. Se, por um lado, são patentes as dificuldades objetivas por ele enfrentadas, sintetizadas no conceito da *estética da interrupção* que atravessa e organiza *Cacau*, por outro, essas fraquezas formais ganham potência na medida em que podem ser vistas como forças reveladoras de uma estruturação social específica. Assim sendo, Jorge Amado, ao não resolver o problema por meios literários, ilumina-o, chamando a atenção para uma questão central da organização social brasileira, que seria visitada pelas teorias sociais anos depois.

3.2 Os cocos de ouro

O trecho que abre o capítulo “Cacau” do romance homônimo diz que “no sul da Bahia cacau é o único nome que soa bem. As roças são belas quando carregadas de frutos amarelos”.³⁶⁰ Nessa espécie de visada panorâmica, a afirmação proferida pelo narrador parece conter uma ideia profundamente expressiva sobre a sociedade recriada no romance. Ao dizer que, naquelas terras, “cacau é o único nome que soa bem”, o narrador indica a influência preponderante que o fruto possui, e aponta para a sua proeminência. Diante dessa força, é possível refletir se até mesmo o nome “coronel” possui valor caso desacompanhado da posse do cacau, ou mesmo as próprias terras, sem que estejam “carregadas de frutos amarelos”, pejadas dos “cocos de ouro”.³⁶¹ Assim, a afirmação franca parece conter a dimensão do fruto, cuja centralidade poderia estar escamoteada nas tramas do enredo. De todo modo, o nome

³⁵⁹ A questão, pensada por dentro da produção amadiana, parece encontrar uma melhor resolução apenas em *Terras do sem fim* – romance que se debruça sobre uma matéria social semelhante à de *Cacau* mas que propõe saídas literárias distintas. Em seu ensaio “Poesia, documento e história”, Antonio Candido diz que enquanto “*Cacau* queria ser um documentário impessoal”, “somente com *Terras do sem fim* se pode falar de um romance construído segundo as exigências da composição literária, o romancista se sobrepondo ao seu material e ordenando as partes da obra”. Cf. CANDIDO, Antonio. “Poesia, documento e história”. In: *Brigada Ligeira*. (4ª ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 44-51.

³⁶⁰ *Cacau*, p. 74.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 129.

“cacau” não apenas intitula um dos capítulos centrais do romance – o nono dos vinte capítulos –, como nomina a própria obra. Pensando na literatura amadiana, a comparação com a produção anterior faz-se interessante: de *País do carnaval*, em 1931, para *Cacau*, em 1933. Da metáfora irônica, com pretensões explicativas sobre o país, ao nome de mercadoria. Evidentemente, a matéria dos dois romances são bastantes diversas – como é também diverso o próprio interesse do jovem romancista em cada um dos romances.³⁶² Contudo, seria equivocado afirmar que *Cacau*, em certo sentido, também não guarda em si forte potencial explicativo sobre a sociedade brasileira. Nesse sentido, a presença do nome do fruto-mercadoria em seu título abre margem para outra hipótese de leitura, a ser aqui desenvolvida.

Em retomada ao argumento do crítico Antonio Candido, de que a literatura brasileira da década de 1930 se deu a partir do “reconhecimento da realidade do país” e de certa “consciência do subdesenvolvimento”,³⁶³ outro crítico, Luís Bueno, assinala que as obras de tal período se constituem como uma “arte pós-utópica”. Isso porque, percebendo a necessidade de “que algo se modifique na própria estrutura das relações sociais”, a arte produzida na década de 1930 abandona “qualquer projeto utópico” levado pelos modernistas da geração anterior e se faz algo diverso.³⁶⁴ Bueno, inclusive, chama atenção para a guinada na produção dos grandes nomes do primeiro modernismo, como Mário de Andrade, que se propõe a escrever *Café* – obra que, ao abordar uma família em decadência, se aproxima da grande temática do romance de 1930.³⁶⁵ Ao citar *Café*, o crítico imediatamente se refere à *Cacau*. Chama atenção para a semelhança entre a obra amadiana e esse “projeto acidentado” de Mário de Andrade – marcado por uma indefinição interessante, cujo texto sofreu algumas transformações ao longo dos anos³⁶⁶ –, uma vez que ambas obras têm não apenas o ano de publicação em comum, mas certo espírito, ou projeto, impregnado em seus títulos. Luís Bueno assinala que, tal e qual *Café*, o próprio título de *Cacau* sugere “*um romance que se articula com o andamento – ou não andamento – da*

³⁶² Essa diferença entre o primeiro romance de Jorge Amado e suas obras posteriores aparece até mesmo na assimetria de sua recepção. Em entrevista à Alice Raillard, Jorge Amado diz que “(...) quando surgiu, este primeiro livro foi muito bem recebido. Talvez até, de todos, tenha sido o que teve melhor acolhida, a mais unânime. Depois, a partir de *Cacau*, eles sempre suscitaram polêmicas.”. Cf. RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymetman. Rio de Janeiro: Record, 1990, p. 47.

³⁶³ CANDIDO, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite*. (6ª ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011, p. 191.

³⁶⁴ BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2015, p. 68.

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ Apesar de sua primeira forma aparecer em 1933, o texto passou por diversas transformações ao longo da década de 1930, encontrando uma forma final apenas em 1942. Luís Bueno conta que *Café* “nasceu como romance em 1929, transformou-se em libreto de ópera (...) no início dos anos 30, voltou a ser romance em 1941 e terminou, em dezembro de 1942, tomando a forma de um poema dramático incluído nas *Poesias Completas*”. Cf. *Ibidem*, pp. 68-69.

produção econômica relacionada ao principal produto agrícola da região que ambienta a história” (grifos nossos).³⁶⁷ Partindo dessa observação crítica, faz-se interessante tomá-la como ideia interpretativa e hipótese para compreender as particularidades de *Cacau*.

Sob essa perspectiva, é inegável que o título da obra direciona holofotes para o próprio fruto e o põe em centralidade na constituição da obra. Isto é, ao intitular o romance com seu nome, o cacau parece ganhar certo poder proeminente no romance – o que deve ser levado em conta criticamente. Tal compreensão parece encontrar expressão, de fato, na narrativa, uma vez que por diversas vezes é o fruto que parece comandar a sociedade ali recriada – e não o contrário. Há um comentário proferido pelo narrador que parece resumir tal força dominante do fruto. No capítulo “Jaca”, enquanto construía um panorama social da fazenda, José Cordeiro diz que: “Nem os garotos tocavam nos frutos de cacau. Temiam aquele coco amarelo, de caroços doces, que os trazia presos àquela vida de carne-seca e jaca. O cacau era o grande senhor a quem até o coronel temia”.³⁶⁸ Em uma afirmação aparentemente genérica, dois elementos fortemente expressivos daquela sociedade são apresentados. O primeiro é o sentimento contraditório – positivo e negativo, de amor e ódio – que organizava a relação dos trabalhadores com o cacau. Sendo, o fruto, a representação da promessa de enriquecimento e ascensão social, isto é, o coco de “caroços doces”, ao mesmo tempo os prendia “àquela vida de carne-seca e jaca”. A interrupção da expectativa pela dura realidade impunha ao fruto ambos os sentidos: o mesmo cacau apresentado miticamente como “Eldorado” no início do romance – e Ilhéus como a “terra de Canaã”³⁶⁹ – é também a própria força que prende os homens à realidade tremenda da fazenda. Esse sentido aparece marcado na expressiva metáfora do mel do cacau que, ao longo dos dias de trabalho, ia aderindo aos pés dos trabalhadores³⁷⁰ e não saía com qualquer esforço. Os pés dos homens, encrostados pelo mel, servia de alimento para o urubu “Garcia”, que os “pinicava amigavelmente”.³⁷¹ Com a convivência animalésca, a metáfora se potencializa: o resistente mel do cacau só abandonava os pés dos trabalhadores à

³⁶⁷ BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2015, p. 68.

³⁶⁸ *Cacau*, p. 93.

³⁶⁹ “(...) terra do cacau, Eldorado em que os operários falavam como da terra de Canaã.” Cf. *Cacau*, p. 26. Vale comentar brevemente sobre o sentido de tal afirmação. Em clara referência ao texto bíblico, o narrador parece, ao encampar o discurso popular sobre aquelas terras, associar o sul da Bahia à passagem do Livro do Êxodo, capítulo 33, em que se fala da “terra de Canaã” como “abundante em leite e mel” – isto é, a terra prometida por Deus ao seu povo, cuja fertilidade e produtividade os livraria da exploração. Cf. BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Edição Pastoral, Vv. Aa. São Paulo: Paulus, 2017, p. 140.

³⁷⁰ “Os meus pés começavam a adquirir uma crosta grossa formada pelo mel de cacau que os banhos no ribeirão não tiram e que fazem de calçar uma botina enorme sacrifício.”; “Nós tínhamos que dançar sobre os caroços pegajosos e o mel aderira aos nossos pés. Mel que resistia aos banhos e ao sabão massa.” Cf. *Cacau*, p. 50; p. 75.

³⁷¹ “No terreiro da casa-grande, galinhas e pintos ciscavam. Porcos gordos e sujos passavam. Havia um urubu manso, ‘Garcia’, que pinicava amigavelmente os nossos pés”. Cf. *Ibidem*, p. 84.

força de um urubu – abutre de hábito necrófago. Assim, a expressão representativa do arranjo concede ao fruto sentido dúbio: é a esperança do enriquecimento, o encantamento que iludia os homens, mas também a vida miserável, e o trabalho altamente exploratório que encontravam. Em meio a essa “fascinação doentia”,³⁷² o sentimento contraditório aparece explícito quando o narrador propõe uma representação das crianças da região – diz que elas “aprendiam a temer o coronel e o capataz, e assimilavam aquela *mistura de amor e ódio dos pais pelo cacau*” (grifos nossos).³⁷³

O segundo elemento presente no trecho anteriormente destacado que marca expressivamente a sociedade de *Cacau*, é a *onipotência do fruto*, no qual “nem os garotos tocavam” e que, ao mesmo tempo, “era o grande senhor a quem até o coronel temia”.³⁷⁴ Assim, o produto cultivado ganha estatuto de grande força organizadora daquela sociedade, uma vez que, espécie de “senhor dos senhores”, funcionava acima da própria organização verticalizada de poder – motivo de medo de trabalhadores e patrões, o fruto regia ricos e pobres. Com isso, arma-se o arranjo: o cacau, mobilizando o destino dos pobres, mobilizava também o próprio poder dos ricos. Não à toa, é o cacau que se sobrepõe nas duas cenas a seguir, em que ambos os polos são provados. É o que parece guiar a reificação sofrida pelos trabalhadores no olhar da filha do coronel: “Mária, da varanda, olhava a *paisagem de ouro dos cacauais*, na qual nós, homens nus da cintura para cima, éramos simples complemento” (grifos nossos),³⁷⁵ mas também é o que faz o coronel impor limite a seu próprio filho que, com dois amigos, queria soltar um balão em comemoração às festas de São João, “mas o coronel protestou, lembrando que as buchas ainda acesas podiam cair sobre as roças e incendiar os cacaueiros. E brincadeiras com os cacaueiros, ele não admitia...”.³⁷⁶

A força do fruto ganha imagem por meio de formulações que conferem a ele certo poder deformador. Isto é, fica explícito o poder do cacau em expressões que parecem resumir a ideia de que tudo tinha de se conformar às exigências do fruto, desde a geografia das “árvores dobradas sob o peso dos frutos amarelos”,³⁷⁷ até o próprio corpo humano, de “mãos calosas e pés grandes. Ninguém que trabalhe numa fazenda de cacau tem os pés pequenos”.³⁷⁸ A partir

³⁷² *Cacau*, p. 22.

³⁷³ *Ibidem*, p. 88.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 93.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 97.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 119.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 45.

³⁷⁸ *Ibidem*, pp. 56-57.

dessa ideia, tudo passa a girar em torno do cacau, a funcionar sob sua lógica³⁷⁹. Não à toa, até o texto bíblico aparece “deformado” em meio à tradição oral das terras do cacau:

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 p’ra eles dividirem.

Caim que era home mau, dividiu a fazenda em três pedaços. E disse a Abel: esse premêro pedaço é meu. Esse 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.³⁸⁰

Nas terras do sul da Bahia, até mesmo o “texto sagrado” se conforma à lógica do cacau e ao domínio das terras produtivas, fazendo com que a narrativa de Caim e Abel ganhe sua versão cacauzeira. Tal e qual na bíblia, em que a historietta compõe o livro do Gênesis e busca explicar a criação do mundo, a anedota contada por Valentim, com suas nuances de violência, crueldade e que sobretudo indica domínio absoluto do fruto sobre o funcionamento daquele universo, parece indicar o surgimento mítico da sociedade do cacau – não à toa a fala que fecha o trecho indica em Caim o avô do coronel, como se suas atitudes compusessem, assim, certo espírito tradicional daquelas terras.

Enfim, é inegável ser o cacau o centro gravitacional da sociedade cacauzeira – o que, por sua vez, não passa ao largo do romance. Ao ser incorporada desde o título, como se a mercadoria resumisse o conteúdo do livro, o fruto parece se estabelecer de forma preponderante na narrativa, o que se sugere outro nível de interpretação. A partir desses indícios, abre-se esta outra hipótese de leitura: *não seria o arranjo específico de Cacau consequência da incorporação romanesca da lógica da própria mercadoria?* Isto é, a contradição, a oscilação que marca *Cacau*, sua composição a partir daquilo que se chamou *estética da interrupção*, não seriam indícios de certa *formalização da experiência histórica do cacau como mercadoria?* Quando Luís Bueno abre caminho para uma possibilidade de leitura como essa – como visto

³⁷⁹ Sobre a centralidade ocupada pelo fruto em *Cacau*, André Tessaro Pelinser, em seu artigo sobre o romance, diz que “Tudo na região orbita esse metafórico elemento, de forma que ele se liga àquilo que defende Gilbert Durand, ao postular que ‘o lugar do símbolo é pleno. Qualquer árvore ou qualquer casa pode se tornar o centro do mundo’. E efetivamente Jorge Amado expande os sentidos do cacau até torná-lo o centro desse universo, dourado e radiante como um sol que retém a tudo.”. Cf. PELINSER, André Tessaro. “*Cacau*, de Jorge Amado: Poética, ideologia e mito na região”. In: *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo: Dossiê Imagem e memória*. Santa Maria-RS, nº 06, pp. 20-37, jan. 2012, p. 35.

³⁸⁰ *Cacau*, p. 76.

no começo desta seção, por meio da relação entre *Cacau* e *Café*, de Mário de Andrade –, o crítico chama atenção para a possível articulação entre romance e o “andamento – ou não andamento”³⁸¹ da produção do produto agrícola em questão. Essa observação se faz muito interessante para o caso do romance amadiano, uma vez que, com ela, a própria ideia de oscilação já se apresenta. Nesse sentido, a hipótese merece um olhar cuidadoso uma vez que o romance pode também ser explicado, em outro nível de hipótese, por meio da perspectiva da própria matéria-prima de exportação – e, para que se descortine tal possibilidade, faz-se necessária uma breve observação sobre o funcionamento da economia cacauzeira.

A historiografia sobre a região do cacau é vasta. São vários os estudos que tentam compreender como se deu a produção de cacau ao longo dos anos ou como se formou a sociedade cacauzeira. Um deles, de grande expressividade, é a tese de doutorado da historiadora Lurdes Bertol Rocha, publicado sob o título *A região cacauzeira da Bahia – dos coronéis à vassoura-de-bruxa: saga, percepção, representação*. Nele, a historiadora busca compor um panorama da região com o intuito de compreender, da ascensão ao declínio, a própria região à luz de seu principal produto econômico. Para construir sua descrição, Rocha não escapa de falar sobre as “crises cíclicas” enfrentadas pela região, uma vez que, segundo ela, “é difícil dissociar o vocábulo crise da história da lavoura cacauzeira do Sul da Bahia”.³⁸² Em seu estudo, Lurdes Bertol Rocha recorre à citação de um livro de José Haroldo Castro Vieira – líder da Comissão Executiva do Plano de Recuperação Econômico-Rural da Lavoura Cacauzeira (Ceplac)³⁸³ – em que a dinâmica oscilante que marcou efetivamente a produção de cacau no sul da Bahia fica ainda mais explícita: “a região (...) cumpre a sua sina de instabilidade, alternando períodos de caos seguidos de processos de recuperação”.³⁸⁴ Em outro estudo, o mesmo diagnóstico aparece. No ensaio “Cacau, riqueza de pobres” – cujo título intitula uma coletânea de estudos sobre a região –, Francisco Costa e Naisy Soares dizem que “A Região [do sul da Bahia] conseguia conviver com as crises, pois elas não foram impeditivas para a expansão da lavoura”.³⁸⁵ Assim

³⁸¹ BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2015, p. 68.

³⁸² ROCHA, Lurdes Bertol. *A região cacauzeira da Bahia – dos coronéis à vassoura-de-bruxa: saga, percepção, representação*. Ilhéus-BA: Editus, 2008, p. 53.

³⁸³ Tal Comissão fora criada em 1957, pelo então presidente Juscelino Kubistchek, a fim de salvar a lavoura cacauzeira da situação de falência em que se encontrava. Na ocasião, Vieira, funcionário do Banco do Brasil de Ilhéus, fora convidado a compor tal comissão. Posteriormente, escreveu livros nos quais tratava a temática da lavoura cacauzeira. Cf. BRASIL, Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento. *A Ceplac*. Publicado em 07/08/2019. Disponível em: <<https://www.gov.br/agricultura/pt-br/assuntos/ceplac/a-ceplac>>. Acesso em 19/11/2021.

³⁸⁴ VIEIRA, José Haroldo Castro. Apud. ROCHA, Lurdes Bertol. Op. cit., p. 53.

³⁸⁵ COSTA, Francisco Mendes; SOARES, Naisy Silva. “Cacau, riqueza de pobres”. In: COSTA, Francisco Mendes; SOARES, Naisy Silva (org.). *Cacau, riqueza de pobres*. Ilhéus-BA: Editus, 2016, p. 20.

sendo, a lavoura de cacau parece se formar *a partir da instabilidade* – isto é, a própria dinâmica interruptiva parece determinar o desenvolvimento da região. Tomado como pressuposto histórico para a compreensão da economia cacauzeira, a dinâmica parece indicar que a oscilação era um fato constitutivo da produção de cacau, o que parece insinuar certa homologia com o funcionamento do romance. Inclusive, é interessante notar que, no ano de 1933 – da publicação de *Cacau* – a produção no sul da Bahia já não se encontrava exatamente em seu auge. Ainda que, em certo sentido, a lavoura cacauzeira sobreviva até os dias de hoje, é a partir da década de 1930 que ela começa sua dinâmica de oscilação. Lurdes Bertol Rocha assinala que, tendo em vista a dependência do mercado externo, com a quebra da Bolsa de Nova York em 1929 o cacau começa a sentir efeitos, culminando no fato de que “a arroba do cacau vendida a 30 mil réis em 1927, baixa para 9 mil réis em 1933”.³⁸⁶ Assim, é possível perceber que a escrita do romance – dada entre dezembro de 1932 e junho de 1933³⁸⁷ – acompanha esse período decisivo pelo qual passou a mercadoria, no qual já era possível falar em decadência da lavoura cacauzeira. A queda de preço não apenas fez com que os agricultores empobrecessem, mas fez também com que se armasse a seguinte situação: “os jovens de posses iam estudar em Salvador ou em outras capitais do país; os que não as tinham, iam embora da região ou viam frustrados seus anseios de crescimento”.³⁸⁸ Essa informação parece interessante, uma vez que ilumina o próprio enredo de *Cacau*: ela mostra a contradição entre expectativa de enriquecimento e a realidade profundamente dissonante e, em certo sentido, aponta para as contradições do próprio narrador, cujo destino parece estar mais próximo daquilo que era comum aos ‘jovens de posses’.

De todo modo, essa ideia de decadência produtiva aparece fortemente marcada em diversos momentos no romance. Ainda antes de chegar à Fazenda Fraternidade, durante sua curta estadia na cidade de Ilhéus, José Cordeiro, para dizer de sua dificuldade em arrumar algum trabalho, afirma que “o cacau nesse ano começara a cair e não estava muito fácil arranjar trabalho. Eu batera em várias portas sem resultado”.³⁸⁹ Após conseguir trabalho, durante a viagem de Ilhéus a Pirangi, o momento de crise aparece verbalizado em um diálogo entre trabalhadores: “– [...] lá no Ceará me disseram que havia uma dinheirama por aqui... – Dinheiro houve há uns dois anos. Cacau chegou a quarenta mil-réis. Os coronéis gastavam de verdade. A gente ganhou cinco mil-réis por dia”.³⁹⁰ O discurso de decadência aparece também sob a voz

³⁸⁶ ROCHA, Lurdes Bertol. *A região cacauzeira da Bahia – dos coronéis à vassoura-de-bruxa: saga, percepção, representação*. Ilhéus-BA: Editus, 2008, p. 60.

³⁸⁷ *Cacau*, p. 153.

³⁸⁸ ROCHA, Lurdes Bertol. Op cit., p. 60.

³⁸⁹ *Cacau*, p. 29.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 43.

do próprio Coronel Manuel Misael. Para cobrar produtividade da lavoura, diz que “o cacau está baixando”.³⁹¹ Para justificar a necessidade de greve, o narrador apresenta o cenário da paulatina degradação das condições de trabalho na fazenda. Nesse momento, oferece ao leitor a dimensão da influência do cenário econômico no tratamento humano conferido aos trabalhadores. O narrador diz que “o cacau começou a cair. Desvalorizou-se e o coronel andava uma fera. Despediu trabalhadores e nós, que restamos, trabalhávamos como burros”.³⁹² Assim o é também no penúltimo capítulo do romance, “Paradeiro”, quando, após a greve frustrada, os trabalhadores retomam a labuta: “Nos arrastamos assim até o fim da safra. A crise do cacau parecia não querer acabar”. Aqui, a “crise do cacau” é outra vez apresentada como espécie de motivo para uma atividade ainda mais exploratória. Com isso, vê-se que a crise interna pela qual passava a lavoura desde os primeiros anos da escrita de *Cacau* aparece de forma explícita na narrativa e mobiliza, também, aquele universo – sobretudo em relação às condições de trabalho, à situação dos que ali viviam.

Enfim, explorando tal hipótese, é possível pensar que o funcionamento oscilante, próprio da produção da mercadoria, pode se apresentar em dois graus na narrativa: por meio do tema – uma vez que os “descaminhos” momentâneos, as quedas de preço ou a perda de lucro aparecem no enredo –, mas também estaria formalizado sob a *estética da interrupção*. Contudo, antes de que tal hipótese se apresente de forma mais madura, é interessante observar a produção de cacau em seu contexto nacional. Isto é, além de suas particularidades internas vistas até aqui – as oscilações próprias da lavoura cacauzeira –, faz-se relevante entender como se deu seu funcionamento externo, ou como o cacau se relacionou com a economia nacional, tendo em vista que tal lavoura, cujo apogeu se deu justamente no sul da Bahia, representou um dos ciclos econômicos de importância para o Brasil.

Na *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942), Caio Prado Júnior afirma que o “sentido da colonização” pela qual o Brasil passou se resume na prática de se “fornecer ao comércio europeu alguns gêneros tropicais ou minerais de grande importância”.³⁹³ Com isso, além de situar a agricultura em sua centralidade para o desenvolvimento do país, o historiador parece conferir à agricultura o estatuto de base econômica nacional desde sua colonização. Além disso, aponta para os “três caracteres” que vão constituir a estrutura agrária brasileira: “a grande propriedade, monocultura, trabalho escravo”.³⁹⁴ Desde já, os dados apresentados situam

³⁹¹ *Cacau*, p. 96.

³⁹² *Ibidem*, p. 147.

³⁹³ PRADO Jr., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo: colônia*. Entrevista Fernando Novais; posfácio Bernardo Ricupero. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 123.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 124.

as particularidades da produção cacauceira como sendo profundamente brasileiras, uma vez que, ao descrever as bases da economia agrária nacional, parecem descrever as próprias características da lavoura de cacau. Após discorrer sobre a “evolução econômica da colônia”, Caio Prado sugere:

De tudo isso resultará uma consequência final, e talvez a mais grave: é a forma que tomou a evolução econômica da colônia. 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 menos lapso de tempo, mas sempre curto, do aniquilamento total. Processo esse ainda em pleno desenvolvimento no momento que nos ocupa e que continuará assim no futuro.³⁹⁵

A conclusão a que aqui se chega é profundamente explicativa, uma vez que indica, não só durante o período colonial, mas nos períodos históricos posteriores, uma dinâmica econômica oscilante. Ao chamar atenção para uma “evolução cíclica, tanto no tempo como no espaço”, o historiador sugere uma organização de seguidos períodos (curtos) de prosperidade e decadência ao longo da história e do território nacional. A partir dessa ideia, a compreensão da evolução brasileira sob o conceito de “ciclos econômicos” faz-se interessante pois parece: a) explicar, do ponto de vista da história nacional, a dinâmica oscilante do funcionamento da economia brasileira; b) conferir à produção cacauceira – um desses ciclos – outra camada de sentido, uma vez que não só seu movimento interno é de oscilação, mas seu funcionamento histórico, como ciclo econômico, também alimenta essa mesma movimentação. É como se, a partir dessa interpretação, a lavoura cacauceira funcionasse em constante instabilidade, tanto no sentido de rotação quanto no de translação.

Essa questão do desenvolvimento econômico sempre instável como traço nacional é pensada também, por outras vias, pelo filósofo Paulo Eduardo Arantes em seu ensaio “A fratura brasileira do mundo”. Neste, Arantes busca pensar as relações entre a especificidade brasileira e as tendências globais, recuperando, com isso, diversas linhas interpretativas sobre o Brasil. Entre elas, chama atenção para os desdobramentos da ideia comum e duradoura de que o Brasil seria sempre um país por se constituir, isto é, um “país do futuro”.³⁹⁶ Não à toa, vê como grande expressão dessa visão eternamente esperançosa, a interpretação sugerida por Sérgio Buarque de Holanda de que seria, a história econômica brasileira uma longa “procissão de milagres”.³⁹⁷ A esta ideia subjaz o caminho vacilante e repetitivo de interrupção e reinício – o que se

³⁹⁵ PRADO Jr., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo: colônia*. Entrevista Fernando Novais; posfácio Bernardo Ricupero. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 132.

³⁹⁶ ARANTES, Paulo Eduardo. “A fratura brasileira do mundo”. In: *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004, pp. 25-26.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 26.

organizou à frente com o conceito dos “ciclos econômicos” – que parecia organizar a economia brasileira, isto é, a substituição *milagrosa* de uma atividade econômica por outra após um caminho condenado ao auge e fracasso meteórico. Assim, Paulo Arantes destaca certa *dinâmica de interrupções* no movimento histórico brasileiro, tendo em vista que tal confiança perene em um “providencial encontro marcado com o futuro cedo ou tarde se tornaria uma fonte de frustrações recorrentes”.³⁹⁸ Na mesma esteira, indica que um dos primeiros a notar este traço foi o antropólogo Lévi-Strauss, segundo o qual haveria uma contradição entre “a certeza mítica do encontro providencial com o Progresso” e certa “caducidade de nascença corroendo nossos surtos modernizantes”.³⁹⁹ Por fim, retoma uma formulação do historiador e economista Celso Furtado que elucida a relevância inteira de tais questões econômicas para a compreensão do país. Furtado assinala que o desenvolvimento da região nordestina se configura como um desenvolvimento empresarial desde o princípio. Isto é, o Nordeste brasileiro se constituiu como “a primeira organização produtiva agrícola do Hemisfério Ocidental, vinculada ao mercado europeu”.⁴⁰⁰ Justamente por isso, encerra Furtado, “os critérios econômicos se sobrepõem a tudo. Poucas vezes na história humana uma formação social terá sido condicionada em sua gênese de forma tão cabal por fatores econômicos”.⁴⁰¹ Isto posto, vê-se a expressividade que a dimensão econômica possui para a compreensão do Brasil como um “país fraturado”,⁴⁰² nas palavras de Paulo Arantes.

Tendo em vista, então, tal relevância, faz-se necessário percorrer o caminho inverso e buscar compreender de que modo essas tais “fraturas” se deram, no intuito de compreender de como o romance aqui estudado se liga à questão. Caio Prado Júnior, em sua obra *História Econômica do Brasil*, vai buscar recompor os ciclos econômicos para compreender como se deram essas tais descontinuidades no desenvolvimento brasileiro. Em concordância com a ideia de que, desde o ciclo extrativo do pau-brasil, “a agricultura é o nervo econômico da colonização” brasileira,⁴⁰³ o historiador entende que os diversos ciclos econômicos em seus distintos gêneros foram se desenvolvendo cada um de forma independente – o que já aponta para certa fragmentação. Para ele, olhando em perspectiva, “é como se [as produções agrícolas]

³⁹⁸ ARANTES, Paulo Eduardo. “A fratura brasileira do mundo”. In: *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004, p. 26.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 46.

⁴⁰⁰ FURTADO, Celso. Apud. ARANTES, Paulo Eduardo. *Op. cit.*, p. 59.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² ARANTES, Paulo Eduardo. *Op. cit.*, p. 33.

⁴⁰³ Sendo, a mineração “um parêntese de curta duração”. Cf. PRADO Jr., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo: colônia*. Entrevista Fernando Novais; posfácio Bernardo Ricupero. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 135.

fossem diferentes unidades econômicas mais ou menos acidentalmente reunidas no corpo de uma só nação e levando vida à parte”.⁴⁰⁴ O que faz com que esses ciclos se aproximem, segundo o historiador, é o fato de que todos se constituem voltados para a exportação.⁴⁰⁵ Assim o é, por exemplo, com a produção de café, o principal produto brasileiro, cuja produção se localizou sobretudo no estado de São Paulo.⁴⁰⁶ Seu ciclo pode ser resumido em uma trajetória que, iniciada no fim do século XIX, após crises sucessivas e sequências de oscilações de mercado, não resiste à crise da Bolsa de Nova York em outubro de 1929. Além deste, outro grande ciclo econômico, ou “mais uma perspectiva econômica de vulto”,⁴⁰⁷ é o da borracha, produto proveniente da seringueira – árvore cuja maior reserva nativa se encontrava no Brasil, na região amazônica. Após anos de ascensão, chega ao seu auge em 1910, “depois é a degradingolada”.⁴⁰⁸ a borracha brasileira não resiste à concorrência internacional. Caio Prado Júnior diz que “em poucos anos, menos ainda que se levava para constituí-la, a riqueza amazonense se desfará em fumaça. Sobrarão apenas ruínas”.⁴⁰⁹ Ainda sobre o ciclo da borracha, diz que este, mais que assunto da história econômica, é assunto de histórias romanescas.⁴¹⁰ No limite, o comentário poderia valer para todos os ciclos, cujo funcionamento inconstante parecia encantar e iludir os que iam às lavouras em busca de enriquecimento. Além destes, vale citar o ciclo da cana de açúcar, concentrado sobretudo no litoral do Nordeste e em parte do estado do Rio de Janeiro.⁴¹¹ Bem como as demais, se trata de uma atividade produtora organizada em função de exportação – tanto o é que seu estado de crise se inicia justamente após perder seu mercado externo e a produção extrapolar a demanda interna. Assim, após “um breve instante de prosperidade”, a crise se instaura sobre a produção açucareira ainda no final do século XVIII.⁴¹² Contudo – e aí parece habitar o interesse –, curiosamente a exportação do produto não deixa de crescer. Cobrando preços baixos, a produção não se extingue, mas também não se promove a fim de conferir prosperidade “às velhas regiões produtoras” do açúcar. Enfim, o dado aponta para a mesma dinâmica de variação e oscilação – isto é, a crise como operadora contínua da produção.

⁴⁰⁴ PRADO Jr., CAIO. *História Econômica do Brasil*. (7ª ed.). São Paulo: Editora Brasiliense, 1962, p. 231.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, pp. 231-232.

⁴⁰⁷ *Idem*. *Formação do Brasil Contemporâneo: colônia*. Entrevista Fernando Novais; posfácio Bernardo Ricupero. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 242.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 245.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 246.

⁴¹⁰ A observação é interessante, uma vez que não é possível escapar ao comentário sobre *A Selva*, romance publicado pelo escritor português Ferreira de Castro em 1930, cujo enredo se volta a um estudante de direito em Portugal que emigra para Belém do Pará a fim de trabalhar no seringal. O ponto de contato com *Cacau* é explícito, sugerindo, assim, certa tradição literária a partir de experiências com as lavouras e os ciclos econômicos. Cf. CASTRO, Ferreira de. *A Selva*. Lisboa: Guimarães, 1997.

⁴¹¹ PRADO Jr., Caio. *História Econômica do Brasil*. (7ª ed.). São Paulo: Editora Brasiliense, 1962, p. 249.

⁴¹² *Ibidem*, p. 250.

Não à toa, em 1937 a quota brasileira de exportação ao comércio internacional de açúcar “será apenas de 1,6%”, o que dá a dimensão da decadência duradoura, do funcionamento claudicante.⁴¹³

Finalmente, há o ciclo do cacau, cujo funcionamento interessa especialmente a este trabalho. Diferentemente de outras lavouras, o cacau não renderá riqueza ao “habitat nativo da planta”, mas se espalhará pelo mundo. No Brasil, havendo o seu cultivo iniciado no vale amazônico, o fruto se desenvolverá de fato, a partir da metade do século XVIII, no sul do estado da Bahia – onde a geografia promoveria boas condições de produção.⁴¹⁴ Segundo descreve Caio Prado Júnior, ao mesmo tempo que a exportação de cacau representa, durante a colonização, a maior fonte de riqueza do vale amazônico, “em termos absolutos, contudo, a importância comercial do produto foi sempre então pequena”.⁴¹⁵ No século XIX, sim, devido aos avanços da indústria do chocolate na Europa e Estados Unidos, “o cacau se torna gênero de grande expressão econômica”; sendo, entretanto, um ciclo que “não alcançará nunca suas culminâncias”.⁴¹⁶ Em verdade, a trajetória do cacau sul baiano pode ser resumida pela seguinte sequência: sua primeira exportação oficial se deu em 1825, quando enviou 26,8 toneladas para a Inglaterra; após esse episódio, o crescimento será notado apenas em 1880, com a exportação de 1.668 toneladas. A partir daí, acontece a verdadeira ascensão paulatina, chegando à exportação de 13.131 toneladas em 1900. Contudo, essa potência brasileira encontra forte concorrência internacional, sobretudo por partes de regiões africanas que desenvolviam a produção ainda mais rápido que a Bahia. Caio Prado Júnior destaca que a Ilha de São Tomé, por exemplo, salta da exportação de 44 toneladas em 1870 para mais de 20.000 em 1900. O alto consumo internacional permite que a produção brasileira se mantenha, ainda que, contudo, outras regiões da África se desenvolvam – por exemplo a Costa do Ouro, colônia inglesa, que rapidamente assume proeminência na exportação internacional, engolindo seus concorrentes. Isso faz com que a produção brasileira, apesar de não inviabilizar-se, assumo um tímido segundo lugar na produção de cacau, chegando ao ápice de 100.00 toneladas em 1935 – muito longe, por exemplo, das 260.000 toneladas produzidas no mesmo ano pela Costa do Ouro. Entretanto, mesmo o “progresso limitado” da produção brasileira “se fará (...) através de

⁴¹³ PRADO Jr., Caio. *História Econômica do Brasil*. (7ª ed.). São Paulo: Editora Brasiliense, 1962, p. 250.

⁴¹⁴ “É aí que se localiza o grande centro moderno da produção brasileira de cacau. Aproveitará para isto as admiráveis disposições naturais do local (clima, solo, acesso fácil), e as terras virgens de uma região que a colonização deixara até o século passado quase intacta. A produção baiana chegará a contribuir com mais de 90% da produção total do Brasil.” Cf. *Ibidem*, p. 247.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

dificuldades e crises muito graves”.⁴¹⁷ Desse modo, como dito, o cacau brasileiro nunca alcança sua culminância e, sem deixar de ser um ciclo econômico notável, não se concretiza como uma grande riqueza tal como o café ou a borracha. Esse percurso da produção cacauífera e sua “obscura mediocridade”⁴¹⁸ no cenário da história econômica nacional fazem com que a ideia de oscilação e interrupção como forma de interpretação do ciclo econômico ganhe ainda mais sentido, uma vez que essa dinâmica dramática parece sistematizar as particularidades da própria lavoura.⁴¹⁹

Enfim, vê-se que a produção de cacau do sul da Bahia não apenas carrega consigo um movimento oscilante interno, tendo em vista que seu universo fora marcado pela “convivência com as crises, que se evidenciaram endógenas do próprio cultivo”,⁴²⁰ mas carrega também o movimento oscilante externo, próprio do funcionamento dos ciclos econômicos que, como visto, seguem um padrão cíclico, interrompendo-se entre a ascensão e “uma autoliquidação e perecimento deles todos em prazos mais ou menos longos”.⁴²¹ Aliás, esse entendimento da história econômica do Brasil a partir da interpretação dos ciclos econômicos ganha ainda mais expressividade se pensado à luz do fato de que o próprio país possui nome de mercadoria. Isto é, vê-se a dimensão intrínseca do arranjo econômico específico quando se percebe que o país tem o nome de seu primeiro produto de exportação – ainda colonial, a madeira do Pau-Brasil, matéria-prima para a tinturaria.⁴²² Dessa forma, ganhando nome do produto de seu primeiro ciclo econômico, os traços provenientes de um país agrário-exportador parecem conquistar destaque, como se o *modus operandi* de cada um dos produtos explorados adquirisse feições de *sentido nacional*.

Enfim, tendo em vista tais elementos, parece irrefreável a aproximação: é no país nomeado pelo pau-brasil que se constitui o romance nomeado pelo cacau. Dessa forma, a mercadoria como instância legitimadora do romance parece sugerir uma leitura do livro a partir

⁴¹⁷ Tal recapitulação aparece desenvolvida na subseção destinada ao ciclo econômico do cacau na obra de Caio Prado Júnior. Cf. PRADO Jr., CAIO. *História Econômica do Brasil*. (7ª ed.). São Paulo: Editora Brasiliense, 1962, pp. 247-249.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 249.

⁴¹⁹ Não seria diferente, desse modo, o futuro da produção do cacau, que sofre, em 1989, seu maior abalo com a difusão do vírus *vassoura-de-bruxa*. Assim, ao longo de sua história, a lavoura de cacau tem seu desenho composto por pequenas oscilações compondo uma maior – isto é, para além de seus “desequilíbrios conjunturais”, enfrentados desde sempre, “passou-se a uma luta constante para superar uma doença instalada na região” após o fim da década de 1980 e o começo de 1990. Cf. NOIA, Angye Cássia (et al.). “A cacauicultura na Região Sul da Bahia: trajetória, crises e perspectivas”. In: GOMES, Andréa da Silva; PIRES, Mônica de Moura. *Cacauicultura: estrutura produtiva, mercado e perspectivas*. Ilhéus-BA: Editus, 2015, pp. 22-23.

⁴²⁰ COSTA, Francisco Mendes; SOARES, Naisy Silva. “Cacau, riqueza de pobres”. In: COSTA, Francisco Mendes; SOARES, Naisy Silva (org.). *Cacau, riqueza de pobres*. Ilhéus-BA: Editus, 2016, p. 27.

⁴²¹ PRADO Jr., CAIO. *Op. cit.*, p. 231.

⁴²² PRADO Jr., CAIO. *Op. cit.*, pp. 25-26.

da lógica da matéria-prima. Evidentemente, a questão onomástica, em verdade, indica a correspondência funcional que parece, a esta altura, se escancarar. O dado histórico confere à hipótese interpretativa forte potencial, uma vez que a ideia de “crises cíclicas” parece dialogar fortemente com o funcionamento truncado do romance amadiano. Toda essa questão encaminha a segunda hipótese de leitura aqui empenhada: tendo em vista a homologia de funcionamento entre o romance entrecortado e a produção agrária *brasileira, sobretudo a do cacau, construída pela crise e oscilação (doméstica e internacionalmente), seria a “estética da interrupção” que organiza Cacau indício de certa formalização estética da experiência histórica da mercadoria?* A partir dessa hipótese de leitura, seria possível pensar de que maneira o romance se constrói a partir mesmo de tal experiência histórica, como se a narrativa fosse uma expressão mais própria da mercadoria e de seu funcionamento. Assim, as particularidades do narrador de *Cacau*, que foram exploradas ao longo deste trabalho, acabam se combinando à ideia de que o romance talvez seja, ao mesmo tempo, a formalização da “vida” da mercadoria que lhe dá o título, resultando em dinâmicas internas correlatas. Em outras palavras, a segunda via de leitura para a qual este trabalho aponta é a de que poderia haver, entre o princípio formal de *Cacau*, cujas particularidades se resumem na ideia da estética da interrupção, e a economia cacaueira descrita acima, certa relação de homologia, como se a composição e o comportamento oscilante da mercadoria em questão reaparecessem recriadas pela via interna, organizando, ainda que de forma não consciente, o romance amadiano.

4. CONCLUSÃO

Enfim, vale retomar os argumentos deste trabalho a fim de recompor o caminho percorrido pela pesquisa desde o princípio. Viu-se que inicialmente a construção da linguagem em *Cacau* fora notada como uma questão crítica muito expressiva e fora destacada como um primeiro índice analítico. Isso porque nela fica patente um emprego contraditório: ao narrador-escritor é franqueada uma variante linguística de prestígio, marcada por traços gramaticais que, em verdade, parecem demarcar sua origem social e resguardar a ele uma posição de domínio por meio do conhecimento; em contraste, a linguagem conferida ao universo dos trabalhadores – mais pobres e menos instruídos –, parece se revelar em uma espécie de mimetismo diferenciador. Esse dado ganha nuances quando somado a uma especificidade crucial do romance amadiano: sua composição pode ser explicada também por meio de seu enredo. Isto é: *Cacau*, o romance lido, aparece como composição de seu próprio narrador, conferindo, assim, uma posição perspectívica a José Cordeiro. Nesse sentido, a figura do narrador-escritor do romance ganha centralidade decisiva, e o estabelecimento problemático da linguagem passa a ser compreendido à luz dessa figura, cuja visão é profundamente marcada por seu lugar de classe. Em resumo, a contradição da construção da linguagem em *Cacau* parece iluminar e ser iluminada pela complexidade do trajeto social do narrador, que é quem a coordena. Isso porque, nesses termos, se destaca o fato oferecido explicitamente pelo enredo: *Cacau* é um romance escrito de forma retrospectiva. Articulando tais elementos arma-se o cenário: José Cordeiro, cuja trajetória compreende um arco social complexo, parte de uma raiz burguesa, passa por uma intensa experiência proletária e encerra a narrativa como tipógrafo intelectualizado, e esse percurso acidentado acaba por determinar a construção da obra. Assim, o romance sobre “a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau”,⁴²³ quando visto sob o prisma de seu narrador passa a ser, em verdade, um romance que se faz a partir de um desenho mais complexo: *trata-se de um livro escrito por um homem de raízes burguesas, que se propõe a contar sua experiência de decadência social como trabalhador em uma fazenda de cacau, após já haver se fixado no Rio de Janeiro e se transformado um tipógrafo militante e intelectualizado*. Com isso as nuances ficam explícitas, e a intenção unidirecional, reiterada pelo narrador, de construir um livro “honesto”, cujo objetivo seria o de expor desinteressadamente a exploração sofrida por trabalhadores, e a eles se irmanar, ganha ares contraditórios. Quando vista de uma perspectiva crítica e não aderida às intenções do narrador, a linguagem de *Cacau* se faz índice de uma

⁴²³ *Cacau*, p. 9; p. 141.

construção complexa. Isto é: ao guardar para si a fala sofisticada e conferir a fala rústica e mimética ao trabalhador, seu outro de classe, revela-se um aspecto decisivamente oscilante no romance. A partir daí, o movimento aproximativo intencional do narrador para com a classe trabalhadora vai se digladiando com um comportamento dissonante, distanciador, que escapa às suas intenções e revela sua classe de origem. Ao se criar uma incompatibilidade entre a intenção militante e as demonstrações involuntárias da intransponível distância de classe, constrói-se a grande ambivalência do narrador, que aparece revelada no comportamento da linguagem de *Cacau*. Sendo guiada, então, por este vaivém, a linguagem ao mesmo tempo que registra tais contradições, ela própria funciona em uma dinâmica oscilante. A partir dessa ideia, a linguagem vira recurso fundamental para compreender a movimentação do narrador ao longo do romance: um eterno jogo entre aproximar-se dos trabalhadores e distanciar-se de suas origens de classe e vice-versa. Nesse movimento pendular, a “ida ao povo” aparece em termos voluntários, enquanto a irrupção dos traços da classe de origem surge de modo incidental.

Contudo, a força contraditória dessa linguagem parece se estender e organizar o romance como um todo. Não à toa, o segundo capítulo deste trabalho se preocupou em explorar *como o entrelugar social do narrador-escritor e suas oscilações ideológicas interferem de forma decisiva na prosa de Cacau*. Aquilo que inicialmente aparecera como indício se apresenta mesmo como um princípio ordenador da fatura. Seguindo o caminho analítico, é a partir dessa lógica que se constroem os espaços na narrativa: sempre estruturados por meio de uma dinâmica oscilante, testemunhando a dificuldade de perspectiva do narrador. Ou seja, ao se organizarem dessa forma, os espaços participam da construção do romance porque também são regidos por ela. Enfim, a convivência de percepções contraditórias, a perene oscilação das perspectivas e a descontinuidade constante das construções ajudam a criar no romance uma *dinâmica da interrupção*, que vai guiar as demais instâncias estruturais da obra.

Não é outra a dinâmica que impregna a construção das personagens de *Cacau*. Não só a indicada *inspiração difusa* que relaciona tortuosamente elementos da história da região do cacau e traços biográficos do autor às figuras do universo romanesco, mas a própria composição interna de cada uma das personagens indica a interrupção. Não à toa, sob a condução do narrador, as construções das personagens sugerem distintos graus de sua própria oscilação, cada uma a seu modo. Tanto naquelas que compõem o universo urbano quanto naquelas outras, próprias do universo rural do romance, há certo traço que testemunha a variação ideológica constante do narrador de *Cacau*.

Seguindo o fio condutor, o *enredo entrecortado* também parece conter a lógica interruptiva que rege o romance. Desdramatizado pela profusão de personagens sem fôlego e pelas interrupções constantes da trama principal com historietas paralelas, o enredo tênue de *Cacau* eleva a dinâmica de oscilação à própria estrutura formal do livro, uma vez que evidencia certa dificuldade de se estabelecer uma organização uma para a matéria em questão. Desse modo, compreende-se também a própria irrealização de um romance cuja trama não se completa, apenas se insinua para além dos limites do próprio livro.⁴²⁴

Assim, *Cacau* parece se organizar por meio de uma dinâmica cujo efeito se traduz em uma *estética da interrupção*. Isto é, a fatura do romance, por meio da reiteração de um funcionamento específico dos elementos composicionais, em seus diversos níveis, indica que seu princípio formal é a própria interrupção – nada se realiza, tudo se descontinua, tudo oscila, se contradiz. Por se montar objetivamente desse modo, *Cacau* se apresenta como um romance falho, isto é, uma obra cuja forma não parece feita sob medida para a sua matéria. Pelo contrário, o acabamento intermitido de *Cacau* parece denunciar certa dificuldade do jovem escritor Jorge Amado, que palmilhava o romance como forma (nesse sentido, a obra se revela como um sintoma da trajetória pessoal do próprio autor), e ainda não parecia dominar a matéria social sobre a qual passaria a vida escrevendo. Não parece casual que, dois anos depois da publicação de *Cacau*, com *Jubiabá* (1935) e após dez, com *Terras do sem fim* (1943), o romancista conseguiria criar formas narrativas que estruturassem de modo mais satisfatório suas respectivas matérias.⁴²⁵

Enfim, em *Cacau*, a fraqueza da forma não dá conta da complexidade de sua própria matéria, *o que faz com que seja este um livro falhado, cujas deficiências, entretanto, constituem justamente a sua força*. Ou seja, em certo sentido, as debilidades formais de *Cacau* conferem a ele força explicativa. Isso porque, ao não conseguir dar tratamento adequado aos dilemas da matéria, e não resolvê-los em seu arranjo formal, a obra acaba por iluminar e delimitar tais

⁴²⁴ “Ao término do livro, não sabemos propriamente o que aconteceu a José Cordeiro e ao seu amor ao proletariado. (...) Nem por isso deixamos de saber o essencial que há nos imponderáveis da trama de dilemas que ao fim do livro tiram José Cordeiro da zona cacauzeira e o tiram do livro. Dupla partida que decorre de um enredo que não se consoma.” Cf. MARTINS, José de Souza. “O marxismo nas roças de cacau”. In: AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 160.

⁴²⁵ “Para o jovem de 23 anos, que experimentara uma recepção crítica polêmica em torno de seus primeiros livros, [com a publicação de *Jubiabá*, em 1935,] impunha-se um *salto de qualidade*, visando não apenas uma *obra mais estruturada e duradoura*, mas sobretudo *com alcance social mais amplo*, dentro do propósito de ‘falar às massas’ e marcar posição no processo histórico-cultural” Cf. DUARTE, EDUARDO DE ASSIS. “O *Bildungsroman* proletário de Jorge Amado”. In: *Literatura E Sociedade*, v. 23, n. 27, pp. 175-195, 2018, p. 175 (grifos nossos). “Em *Terras do sem fim*, (...) chegamos, por assim dizer, à fórmula da estética de Jorge Amado”. Cf. CANDIDO, Antonio. “Poesia, documento e história”, In: *Brigada Ligeira*. (4ª ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011, p. 45.

dificuldades.⁴²⁶ Tendo isso em vista, armam-se duas ideias potencialmente interpretativas para esse romance. Seu princípio formal pode então ser compreendido como expressão de: a) uma dificuldade objetiva de se construir um “romance proletário” em um país cuja matéria social era incompatível com seus pressupostos – isto é, escrever um romance baseado em uma forma importada cujas referências não se encontravam *in totum* em solo brasileiro, onde imperavam relações sociais e de trabalho que conservavam o substrato escravista do século anterior; b) uma formalização involuntária da dinâmica do cacau como mercadoria e, portanto, da economia cacaueira. As hipóteses, em articulação, não rivalizam, antes se mostram *complementares*. Isso porque a forma objetiva independe das intenções do autor, de modo que as falhas estruturais apreendem o circuito da mercadoria, que por si só também é cheio de problemas e descontinuidades. De uma forma ou de outra, o autor, sem ter exatamente domínio total sobre a matéria, está mergulhado nela, e constrói um romance a partir dessa posição. Em outras palavras, percorrendo o caminho contrário, as questões específicas do arranjo socioeconômico brasileiro, em contato “desajustado” com a forma do “romance proletário”, parecem despontar em *Cacau* como “defeitos” de construção – defeitos estes, contudo, se revelam expressivos. É como se, ao “errar” esteticamente, o romancista, em certo sentido, também “acertasse”, na medida em que seus equívocos dão a ver o funcionamento de uma sociedade.

Assim, a obra literária, ao não espelhar a realidade, a recria. De acordo com Antonio Candido, a literatura “é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos”.⁴²⁷ Talvez seja por isso que *Cacau*, ao se objetivar como um livro frustrado e interrompido, ganha, por isso mesmo, a força expressiva do real, uma vez que tanto o descompasso entre forma e matéria quanto a aparente incorporação da lógica da forma-mercadoria convergem em um mesmo ponto de chegada: aquele que entende *Cacau*, este “romance de aprendiz” do jovem Jorge Amado, como sismógrafo e, simultaneamente, como uma interpretação da realidade brasileira, o que não deixa de ser um início de carreira bastante promissor.

⁴²⁶ Como se verá, essa ideia se desenvolve a partir argumento de Roberto Schwarz sobre a obra de José de Alencar. Cf. SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. (6ª ed.). São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012, p. 40.

⁴²⁷ CANDIDO, Antonio. “Estímulos da criação literária”. In: *Literatura e sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. (13ª ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, p. 63.

5. BIBLIOGRAFIA

Obras de Jorge Amado

AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Cacau*. (1ª ed.). Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

_____. *Cacau*. (2ª ed.). Rio de Janeiro: Ariel, 1934.

_____. *Cacau*. (37ª ed.). Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. *Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992.

_____. *O menino grapiúna*. Ilustrações de Floriano Teixeira. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Record: MPM, 1981.

_____. *O país do carnaval, Cacau, Suor*. (13ª ed.) São Paulo: Martins Editora, 1963.

_____. *O país do carnaval, Cacau, Suor*. (20ª ed.). São Paulo: Martins Editora, 1969.

_____. *Terras do sem fim*. Posfácio de Miguel Souza Tavares. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Obras sobre Jorge Amado

AGUIAR, Joselia. *Jorge Amado: Uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2018.

BERGAMO, Edvaldo. *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

CERQUEIRA, Nelson. *Uma visita a Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Imago, 2013.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: Romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996.

_____. “O Bildungsroman proletário de Jorge Amado”. In: *Literatura E Sociedade*, v. 23, n. 27, pp. 175-195, 2018.

GROSSMANN, Judith. (et al.). *O espaço geográfico no romance brasileiro*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

HEINE, Maria Luiza. *Jorge Amado e os Coronéis do Cacau*. Ilhéus/BA: Editus, 2004.

MARTINS, José de Souza. “O marxismo nas roças de cacau”. In: AMADO, Jorge. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

NASCIMENTO, Rui. *Jorge Amado: uma cortina que se abre*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2007.

PAES, José Paulo. *De “Cacau” a “Gabriela”: um percurso pastoral*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.

- RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymetman. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- SAMPAIO, Aluysio Mendonça. *Jorge Amado, o romancista*. São Paulo: Maltese, 1996.
- TAVARES, Paulo. *O baiano Jorge Amado e sua obra*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1980.
- VÁRIOS AUTORES, *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961.
- VIDAL, Ariovaldo. “Dois romances do cacau”. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 95, pp. 72-126, set./out./nov. 2012

Bibliografia geral

- ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. “O sertão em surdina (Ensaio sobre O Quinze)”. In: *Literatura e Sociedade*, v. 5, n. 5, p. 108-118, 6 dez. 2000.
- BALDUS, Herbert & WILLEMS, Emilio. *Dicionário de etnologia e sociologia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. (37ª ed.). Rio de Janeiro: Lucerna, 1999, p. 277.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. “Politização da Inteligência”. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação Willi Bolle; tradução Celeste H. M. Ribeiro de Souza... (et al.). São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Edição Pastoral, Vv. Aa. São Paulo: Paulus, 2017.
- BONCH-BRUÉVICH, Vladimir. “El escudo nacional soviético”. In: VÁRIOS AUTORES. *De la tempestad surgieron... (Relatos de la Revolución)*. Moscú: Editorial Progreso, 1973.
- BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. (6a ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

- _____. (et al.) “A personagem do Romance”. In: *A Personagem de ficção*. (12ª ed.). São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- _____. *Brigada Ligeira*. (4ª ed.). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul*. (5ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. (3ª ed.). Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1974.
- CASTRO, Ferreira de. *A Selva*. Lisboa: Guimarães, 1997.
- CASTRO, Josué de. *Geografia da fome - o dilema brasileiro: pão ou aço*. (10ª ed.). Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984.
- COOPER-RICHET, Diana. *Classe operária e literatura: ensaio sobre as representações e os fenômenos de aculturação (França, Séculos XIX-XX)*. Tradução de Francisco de Fátima da Silva. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2013.
- COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. (6ª ed.). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.
- COSTA, Francisco Mendes; SOARES, Naisy Silva (org.). *Cacau, riqueza de pobres*. Ilhéus-BA: Editus, 2016.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do estado: em conexão com as pesquisas de Lewis H. Morgan; tradução Nélio Schneider*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes (O legado da ‘raça branca’)*. Vol. 1. Prefácio de Antonio Sérgio Alfredo Guimarães. (5ª ed.). São Paulo: Globo, 2008.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. (4ª ed.). São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- FOLEY, Barbara. *Radical Representations: Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*. Durham, NC: Duke University Press, 1993.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. (15ª ed.). São Paulo: Global, 2004.

- GALVÃO, Patrícia. Parque Industrial. (3ª ed.). Porto Alegre: Mercado Aberto; São Paulo: EDUFSCar, 1994
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. (26ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KHEL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.
- LAFETÁ, João Luis. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MAHONY, Mary Ann. “From slaves to sergipanos: gender, labour and family in Brazil’s cacao área, 1870-1920”. In: DAL LAGO, Enrico, KATSARI Constantina (org.). *From captivity to freedom: themes in ancient and modern slavery*. Leicester: School of Archaeology & Ancient History, University of Leicester, 2008.
- _____. “Instrumentos necessários: escravidão e posse de escravos no Sul da Bahia no século XIX, 1822-1889. In: *Afro-Ásia*, núm. 25-26, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2001.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o “perigo vermelho”: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. Tese (doutorado) – USP/FFLCH/Departamento de História. São Paulo, 2000.
- MOURA, Clóvis. *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- NOIA, Angye Cássia (et al.). “A cacauicultura na Região Sul da Bahia: trajetória, crises e perspectivas”. In: GOMES, Andréa da Silva; PIRES, Mônica de Moura. *Cacauicultura: estrutura produtiva, mercado e perspectivas*. Ilhéus-BA: Editus, 2015.
- PACHECO, Ana Paula. “O vaqueiro e o procurador dos pobres: Vidas Secas”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 60, pp. 34-55, abr. 2015.
- PELINSER, André Tessaro. “Cacau, de Jorge Amado: Poética, ideologia e mito na região”. In: *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo: Dossiê Imagem e memória*. Santa Maria-RS, nº 06, pp. 20-37, jan. 2012.
- PRADO Jr., CAIO. *A Revolução Brasileira*. (7ª ed.). São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- _____. *Formação do Brasil Contemporâneo: colônia*. Entrevista Fernando Novais; posfácio Bernardo Ricupero. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *História Econômica do Brasil*. (7ª ed.). São Paulo: Editora Brasiliense, 1962.
- QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. (111ª ed.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. (19ª ed.). Rio, São Paulo: Record, 1978.
- _____. *Vidas Secas*. (117ª ed.). Rio de Janeiro: Record, 2012.

- ROCHA, Lurdes Bertol. *A região cacauzeira da Bahia – dos coronéis à vassoura-de-bruxa: saga, percepção, representação*. Ilhéus-BA: Editus, 2008.
- SANTOS, Milton. *Zona do Cacau: Introdução ao Estudo Geográfico*. (2ª ed.). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. (6ª ed.). São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- VOLÓSHINOV, Valentin. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Sheila Grilo e Ekaterina Vólkova Américo. (2ª ed.). São Paulo: Editora 34, 2018

Periódicos, dicionários e entrevistas

- AMADO, Gileno. In: ABREU, Alzira Alves de et al (coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010. Disponível em <<https://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/amado-gileno>>. Acesso em: 17/03/2020.
- AMADO, Jorge. “O sr. Jorge Amado conta como escreveu Cacau”. In: *O Correio da Bahia*. Salvador, 28 de maio de 1936.
- BRASIL, Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento. *A Ceplac*. Publicado em 07/08/2019. Disponível em: <<https://www.gov.br/agricultura/pt-br/assuntos/ceplac/-a-ceplac>>. Acesso em 19/11/2021.
- DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2018. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br>>. Acesso em: 07/10/2021.
- Dicionário Brasileiro da língua portuguesa. (on-line). Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 07/10/2021.
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. (on-line). 2008-2013, Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em 07/10/2021.
- Entrevista com Jorge Amado. Advogado do Diabo. Rio de Janeiro: TV Educativa, 1986. Programa de TV.
- FILHO, Barreto. “Cacau, grito de Jorge Amado”. In: *Literatura*. Rio de Janeiro, 1933.
- GUSTAVO, Milton N. “Literatura sofrimento – Facto”. In: *Correio Popular*. Campinas, 16 de novembro de 1934.
- MARTINS, LUIS. “Cacáo”. In: *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 1933.

MORAES, Eneida de. “Ainda sobre Cacau de Jorge Amado”. In: *O Homem Livre*. São Paulo, 3 de janeiro de 1934.

RIBEIRO, Alves. “Notas críticas sobre ‘Cacau’”. In: *Diário de Notícias*. Salvador, 29 de setembro de 1933.

SEM AUTOR, “Cacau – Jorge Amado”. In: *A União*. João Pessoa, 1933.

SEM AUTOR. História. Portal da Prefeitura Municipal de São Cristóvão. Disponível em: <www.saocristova.org.br/historia>. Acesso em 02/08/2021.

SEM AUTOR. “Um livro que nasceu sozinho”. In: *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, 1933.