

Jorge Amado: do romance proletário ao romance histórico. Uma discussão sobre mediações da forma estética e conteúdo sócio-histórico

*Jorge Amado: from the Proletarian to the Historical novel.
A discussion on mediations of the aesthetic form and socio-historical content*

João Paulo Ferreira*

Resumo

O presente trabalho pretende elaborar uma abordagem crítica acerca dos aspectos estéticos e políticos manifestos na literatura de Jorge Amado, detidamente as três primeiras obras do ciclo do cacau (*Cacau*, 1933; *Terras do sem fim*, 1943; *São Jorge dos Ilhéus*, 1944). Assim, pautaremos a nossa discussão partindo da especificidade de cada narrativa, como transfiguração de um conteúdo sócio-histórico determinado. Pois, a propósito de *Cacau* ser proletário, de *Terras do sem fim* ser a “épica” do “drama da conquista feudal” e *São Jorge dos Ilhéus* ser o “mesquinho” drama “da conquista imperialista” – como alerta o autor em suas notas introdutórias –, cremos que tais considerações perpassam pelo emergente debate de problemas sociais, políticos e econômicos do Brasil da década de 1930, constituindo, por seu turno, impasses da própria apreensão figurativa. Para fundamentar nosso trabalho, valer-nos-emos dos estudos de György Lukács (2009; 2011), Antonio Candido (1992), entre outros.

Palavras-chave: Jorge Amado; romances do cacau; estética e política.

Abstract

*The present work intends to elaborate a critical approach on the aesthetic and political aspects manifested in the literature of Jorge Amado, mainly the first three works of the cocoa cycle (*Cacau*, 1933; *Terras do sem fim*, 1943; *São Jorge dos Ilhéus*, 1944). Thereby, we will base our discussion on the specificity of each narrative, as a transfiguration of a determined socio-historical content. Because, with regard to *Cacau* being proletarian, *Terras do Sem Fim* is the “epic” of the “drama of feudal conquest” and *São Jorge dos Ilhéus* is the “stingy” drama of “imperialist conquest” – as the author warns in his notes – we believe that such considerations permeate the emergent debate of social, political, and economic problems of Brazil in the 1930s, which in turn constitute impasse of the figurative apprehension itself. In order to base our work, we will use the studies of György Lukács (2009; 2011), Antonio Candido (1992), among others.*

Keywords: Jorge Amado; cocoa novels; aesthetics and politics.

* Doutorando em Literatura pela Universidade de Brasília.

Considerações iniciais

Sabe-se que Jorge Amado é um dos autores mais lidos no Brasil e também no mundo. E não casualmente. A sua literatura, de algum modo, releva-se como um universo vivo, um cosmos em que o ficcional conecta-se ao mundo real, transfigurando a vida em seu fluxo contínuo e contraditório. Visto dessa perspectiva, ao mesmo tempo em que se permite um reconhecimento da produção estético-literária, bem como da genialidade inventiva do autor (atrelada intimamente com suas experiências culturais e políticas), verifica-se também, ao menos para um leitor especializado, algumas questões pertinentes que, talvez, mereçam maior atenção – certamente, menos por se mostrarem como problemas “isolados” do que tocarem, no conjunto, em pontos fundamentais da íntima relação entre produção estética e a vida sócio-histórica dos homens, isto é, da forma como os homens vivem e representam o seu mundo, e dele tomam conhecimento.

O autor baiano Jorge Amado produziu, durante os seus quase 90 anos de existência, mais de vinte romances, entre eles *Cacau* (1933), *Terras do sem fim* (1943) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944). A menção e escolha destes romances justificam-se, aqui, inicialmente pelas qualidades estéticas de cada obra, pois revelam em sua estrutura formal, para além da matéria do domínio cultural do cacau, um sistema orgânico que, ao mesmo tempo em que se realiza, à vista do princípio da verossimilhança, em momentos, vê-se comprometida devido à interferência direta de opiniões do autor. A opção pelas narrativas também se ampara, ligada intrinsecamente a essa questão formal, no âmbito do assunto discutido nas obras. Pois o tema abordado (a cultura do cacau, o coronelismo, a formação e o desenvolvimento de povoados e cidades, etc.) muito tem a ver com um momento do desenvolvimento da sociedade brasileira, a saber, do período de transição do século XIX para o XX, período em que o Brasil experiencia seu processo (um tanto problemático) de modernização.

De fato, não é difícil encontrar estudos que versam sobre essa questão em Amado, no entanto, gostaríamos de abordar este tema de uma perspectiva que encare as obras em questão antes como exigências sócio-históricas do próprio conteúdo social e histórico, que podem se interligar sob o fio de um projeto literário pretensioso, procurando sintonia entre o factual (documento) e o ficcional (literatura), do que como formas que, à luz do formalismo, são encaradas, às vezes, mecânica e rigidamente como sendo romance proletário, obra-prima e romance de tese, respectivamente, como sugere Almeida (1979). Acreditamos que as formas de representação escolhidas por Jorge Amado têm suas razões na apreensão do seu momento histórico, dos limites sociais, econômicos, políticos, culturais, enfim, humanos, do seu tempo. Isto é, os romances amadianos visam transfigurar não só uma visão imediata e arbitrária do homem e seu mundo (apesar de essa leitura ser possível e, inclusive, por vezes, ser a que se sobressai), mas essencialmente o homem e suas paixões numa intrincada rede de relações

mútuas, casual, e até trágica, dando a ver o colorido painel que compõe a totalidade (intensiva) do universo e das experiências humanas.

Desse modo, em nossa leitura, apesar do segundo romance ser publicado somente dez anos depois do primeiro, e formando uma saga com o terceiro, avançaremos a partir da ideia de “ciclo”. O ciclo dos romances do cacau. E partiremos do princípio de que, se num primeiro momento, o foco espalha-se no campo da subjetividade (consciência), aparentemente autônoma e redentora, encorpada pelo discurso de um narrador-personagem que, apressadamente, conta a sua vida e também a dos trabalhadores e daqueles que vivem do cacau, o segundo momento (o segundo romance) tende a problematizar – quase como uma autocrítica – e romper fronteiras, atribuindo à subjetividade (consciência) um caráter material e histórico; quer dizer, a consciência como alguma coisa ligada à vida prática do homem, que em larga medida é reflexo das relações sociais cotidianas das pessoas em sociedade. Fato que independe – no caso da criação literária realista – da opinião externa, pessoal do escritor.

Contar a vida ou transfigurá-la? Uma aproximação dialética do “épico” e do “mesquinho” nos romances do cacau

Desde as famosas e polêmicas notas introdutórias, particularmente as situadas nos três romances *in foco*, Jorge Amado lança prontamente suas pretensões figurativas, as quais se ligam intimamente com suas concepções de mundo e do que ele entende ser a própria vida. Isto é, ao mesmo tempo em que Amado escreve os romances, ele propõe-se a pensar – sinalizando em notas e explicitando, ora sutil, ora abertamente, o tema dentro do texto literário – sobre as formas literárias a partir de uma perspectiva metodológica-compositiva bastante definida, como é, a princípio, a questão do romance proletário e, depois, da narrativa épica, com tendência à temática histórica.

Ao falar sobre a composição do romance, encontramos em *São Jorge dos Ilhéus* (doravante *SJI*) a seguinte nota introdutória:

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

Conforme Alfredo W. Berno de Almeida (1979), essa estratégia das “notas”,

por Jorge Amado, justifica-se pelo evidente desejo e necessidade do escritor em estabelecer um diálogo direto com seu leitor, deixando às claras suas pretensões literárias (p. 185). Constatação válida até certo ponto. No entanto, se nos aproximamos um pouco mais e lançamos um olhar mais dinâmico e vertical a este respeito, veremos que as provocações levantadas pelo autor têm muito mais a ver com inquietações históricas, içadas inclusive por escritores da envergadura de um Goethe, um Balzac, um Tolstói, etc., e também por brasileiros da estatura de um José de Alencar e um Machado de Assis, qual seja, a inquietação de encontrar a forma mais adequada e, portanto, justa para se figurar a realidade social e histórica em todas as suas nuances e complexidades, e submeter constantemente esta “forma” a rigorosas conjecturas, dentro ou fora de suas escritas literárias.

Quando Amado escreve que “se o drama da conquista feudal é épico e o da conquista imperialista é apenas mesquinho, não cabe a culpa ao romancista.” (SJI, p. 6), ao mesmo tempo em que lança luz sobre o caráter contraditório – calcado, aparentemente, em princípios moralistas – da formação sócio-política e econômica da zona cacaueteira, incide luminosidade, também, sobre a posição ou a participação do escritor, como alguém que está pensando e refletindo sobre esse processo social em desenvolvimento. Assim, se, num primeiro momento, Jorge Amado apressa-se em se redimir de sua culpa perante o caráter dos fatos que narra, paulatinamente, procura evidenciar o processo histórico que está por trás das formas narrativas escolhidas para a transfiguração da realidade social. Desse modo, o ser “épico”, da “conquista feudal”, e o ser “mesquinho”, “da conquista imperialista”, para além de uma impressão subjetiva do autor, são reveladores do caráter progressista da história, bem como do traço contraditório do progresso. No caso, para o autor baiano, a dimensão épica da conquista feudal é aquela em que há prevalência de valores como a valentia e honradez no *ser* e no *fazer* dos diversos caracteres que experienciaram a construção e as contradições daquele momento histórico que carrega em si marcas específicas de um determinado período da formação nacional. Em contrapartida, a conquista imperialista tende ao mesquinho quando se mostra despida de qualquer valor ético ou moral, conformando e sobrepondo os interesses privados-corporativos aos públicos de forma aparentemente legal (do ponto de vista jurídico), porém, desleal e até desumana. Diz o narrador de SJI:

[...] no princípio do século, os coronéis, os Horácios e os Badarós conquistavam a terra de ninguém para plantar cacau. [...] Desde rapazinho que a imagem das terras negras do cacau, rubras de sangue, ocupava um lugar na sua [de Carlos Zude] imaginação. Hoje sabia que o revólver e a repetição, o capanga e o incêndio, já não adiantavam para a conquista dessas matas. Não eram mais terra de ninguém, matas de assombrações, vírgens do contacto humano. [...]

Agora também Carlos Zude, à frente dos exportadores, se empenha na conquista dessas terras, é também uma batalha de morte. No mais íntimo do seu ser [...], Carlos lastima que não fôsse aquela uma luta heróica, de repetição, tocaias e jagunços. Era uma luta de escritório, de jôgo de bolsa, de alta e baixa, uma luta bem diferente. Talvez fosse mesquinha, pensou Carlos, [...] Mas não era mesquinha! Era heróica ao seu modo, ao modo de Carlos Zude, exportador de cacau. (SJI, pp. 116-117)

De fato, a impressão mais imediata que se tem é de um desenvolvimento formal resvalado num plano subjetivo, que tende a dar primazia a elementos da superestrutura social, respaldados num *ethos* e num *pathós*, à primeira vista hierarquizados, em nível de superioridade e inferioridade, dentro de contextos históricos definidos – no sentido de um passado glorioso em oposição a um presente torpe. Todavia, a questão do “épico” e do “mesquinho”, se considerados numa perspectiva ontológica, centrado ainda na narrativa amadiana, diz respeito a um modo de sociedade e um tipo social peculiar, qual seja, o coronelismo, e ao desenvolvimento desta forma social à uma elevação um tanto contraditória, na acepção de que quanto mais se testemunha ou protagoniza um progresso, mais vazia e mecânica parece ficar a vida individual e social, bem como a existência material e intelectual de uma parcela significativa dos personagens. Eis o estado de ânimo da figura Carlos Zude, que se põe a pensar sobre a questão numa certa altura da narração – reproduzida mais acima. E mais do que “pensar sobre”, a vida do personagem é a incorporação desse desenvolvimento material e espiritual, que supõe um incremento do “épico” ao “mesquinho”, justificado como algo imanente, próprio da condição de exportador do personagem que, em larga medida, é a representação do homem e da sociedade moderna, em seu auge monopolista, com tendências ao imperialismo. Por outro lado, se se considera a questão numa perspectiva mais voltada à estética, a impressão que se tem é de que há uma dificuldade em narrar a vida no tempo presente, dado a sensação de um esvaziamento dos sentimentos heroicos, que sustentam a “grande épica”¹. Em *São Jorge dos Ilhéus*, o narrador revela-nos que “no mais íntimo do seu ser, onde mora o adolescente que vinha das leituras de Júlio Verne para o escutar das histórias de Ilhéus, Carlos lastima que não fôsse aquela uma luta heróica” (SJI, p. 117). Desse modo, a queixa do personagem aparece ao leitor como limites éticos e morais, bem como prático-temporais (históricos), mas também se apresenta como fronteira entre o fato e a sua representação simbólica.

Já em *Terras do sem fim* (doravante TSF), deparamo-nos com a seguinte cena: “era um campo tranquilo, de ovelhas, pastores, flautas e baile. Azul, quase

¹ Lukács entende como “grande épica”, n’*O romance histórico, a epopeia e o romance* (2011, p. 117).

cor do céu. Bem diferente era esse campo deles” (TSF, p. 43). Essa é uma passagem do capítulo “A Mata”, quando Sinhô Badaró, no instante de tomar uma decisão importante, concentra-se numa gravura em óleo dependurada em sua parede, cuja imagem retrata uma moça bonita numa paisagem tranquila num campo qualquer da Europa. Tal quadro não deixa de ser uma síntese do antigo diálogo entre o mundo real e o universo artístico, como também da arte discutindo a si mesma.

Destarte, pensando o “real” e o “artístico”, o filósofo húngaro György Lukács pondera, em seus estudos estético-filosóficos, que “a realidade não é somente a superfície imediatamente percebida do mundo exterior, não é a soma dos fenômenos eventuais, causais e momentâneos” (1968, p. 30). Para o estudioso, existe, por um lado, a realidade como o movimento dialético entre fenômeno e essência: “a autêntica dialética da essência e do fenômeno se baseia no fato de que essência e fenômeno são momentos da realidade objetiva, produzidos pela realidade e não pela consciência humana” (*ibidem*, p. 31). Por outro lado, em termos gerais, a forma como essa realidade dinâmica é representada pela arte também é importante, seguindo as considerações de Lukács, o qual entende que “a verdadeira arte visa o maior aprofundamento e a máxima compreensão. Visa captar a vida na sua totalidade onicompreensiva” (*ibidem*, p. 32).

Ainda de acordo com o filósofo,

A verdadeira arte aprofunda-se sempre na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a capa dos fenômenos; mas não representa esses momentos essenciais de maneira abstrata, fazendo abstração dos fenômenos e contrapondo-se àqueles, e sim apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, fixando, também, aquele aspecto do mesmo processo segundo o qual o fenômeno manifesta, na sua mobilidade, sua própria essência (Lukács, 1968, p. 32).

Desse modo, traçar a realidade histórica em sua complexa dinâmica sempre foi um desafio para muitos estudiosos e escritores, principalmente para aqueles que se desafiavam a pintar, ou melhor, pensar e transfigurar realidades como a brasileira, que carrega em sua história um passado bastante problemático, já que, assim como outros países colonizados, os propósitos do explorador não eram outros senão o monopólio das riquezas naturais ou daquelas produzidas nas grandes propriedades rurais, cujo fim era a exportação. Portanto, o problema persiste quando, passados mais de quatro séculos, certos substratos e resquícios da colonização ainda pulsam nas entranhas da nação brasileira. Caio Prado Júnior, importante sociólogo brasileiro, em sua obra *Formação do Brasil contemporâneo*, menciona que

Em substância, nas linhas gerais e caracteres fundamentais de sua organização econômica, o Brasil continuava, três séculos depois do início da colonização, aquela mesma colônia visceralmente ligada [...] à economia da Europa; simples fornecedora de mercadorias para o seu comércio (Prado Jr., 2004, p. 125).

Sinhô Badaró, olhando para a oleogravura, enxerga o retrato do Brasil de seu tempo. Para ele, a Europa e as pessoas que viviam lá é que eram felizes, porque possuíam toda a riqueza e a cultura, enquanto aqui eles tinham que sobreviver e, para isso, aumentar as terras e a lavoura de cacau era imprescindível, ainda que custasse a vida de muitos.

Assim, a aparente contradição entre realidade histórica e arte tem a ver com certos processos de captação dos momentos essenciais que matizam os conflitos da vida real mesma, por parte desta. Quer dizer, não necessariamente há uma contradição, já que a arte, no caso a literatura, não se confunde com a realidade concreta, chegando a ser antes um reflexo, no sentido de representar os processos pelos quais as ações, os conflitos e as paixões humanas ganham contornos e vão firmando as mudanças no quadro histórico, como já referiu Lukács.

O escritor, como personalidade viva e partícipe do mundo real, tende a reproduzir as suas relações afetivas, bem como os interstícios da sociedade em que vive. Porém, não o faz de um modo direto, mas mediado por uma linguagem metafórica viva, que possibilita ao leitor criar uma imagem próxima da realidade e pensar sobre ela. Assim, quando Sinhô Badaró, num instante de afirmar uma decisão definitiva acerca de matar Firmo e tomar posse da mata do Sequeiro Grande, olha para a oleogravura, enxerga ali este contraste profundo: o ar calmo do quadro e a tempestade que ora se apresenta. Todavia, mais do que esse contraste, a atitude do personagem Sinhô Badaró, em contraponto ao quadro, justifica-se mediante as evidentes aflições herdadas de um passado que ainda se faz presente, isto é, o conflito que permeia a narrativa de *TSF* é aquele embate dos proprietários rurais tão recorrente no século XVII com os comerciantes aventureiros e, também, com a Coroa, quando essa transfere sua sede administrativa para a então colônia (1808), até a Proclamação da Independência (1822).

Como é possível observar, a situação enfrentada por Sinhô Badaró frente a oleogravura é próxima daquela vivida por Carlos Zude, ao rememorar e contrapor suas lembranças entre o imaginário e o real, entre o passado e o presente. Inclusive, as posições reflexivas, ou autorreflexivas, apresentam-se ao leitor sempre como possibilidades, a todo momento como algo em processo. O mesmo se pode observar na postura do narrador-personagem de *Cacau* quando, em retiro com Mária (filha do coronel Misael) debaixo de uma jaqueira, questiona a possibilidade da relação amorosa de uma condessa com um roceiro, contada num romance lido pela herdeira do coronel.

Quando virou as últimas páginas do livro me contou:

- É uma história bonita. Uma condessa que vai ao seu castelo no campo e se apaixona por um roceiro. A família se opõe, mas ela casa e o roceiro vai ser conde. E vivem felizes...
- Contos da carochinha. (Cacau, p. 242)

E o narrador continua contando a sua conversa com a filha do patrão.

- Não. Isso é um romance – riu – de uma escritora francesa. É bonito, não acha?
 - Mas o roceiro é um traidor.
 - A quem ele traiu?
- Embatuquei com a pergunta. Mária sorria vitoriosa.
- Traiu os outros trabalhadores.
 - Como, melhorando de vida?
- Silenciei.
- E você não casaria com a condessa?
 - Começa que a condessa não me amaria...
 - Você está fugindo da pergunta. Se ela lhe amasse e você a amasse?
 - Se ela me amasse poderia vir a ser mulher de trabalhador.
- Chegou a vez dela embatucar. Mas respondeu minutos depois:
- E ela ia acostumar com essa vida?
 - E ele se acostumaria com a vida de luxo?
 - Ora, se...
 - Pode ser... Mas ele foi um traidor.
- Mária contentou-se em responder:
- É. Mas essas histórias acontecem às vezes na vida real. (Cacau, pp. 242-243)

Colocado nestes termos, ao mesmo instante em que o narrador-personagem questiona a literatura apresentada por sua companheira, sobretudo no que diz respeito às possibilidades do amor entre pessoas de níveis socioeconômicos distintos, indaga, paulatinamente, a sua própria situação imediata. Isto é, a existência de um clima amoroso entre a filha do patrão e ele. No entanto, ainda que José Cordeiro reconheça e corresponda ao sentimento de Mária, ele sabe que, diferente do *happy-end* do romance lido, o desfecho da história deles não poderia ser igual. À primeira vista, essa experiência do narrador-personagem aproxima-se daquela de Carlos Zude e de Sinhô Badaró por transfigurar estas personalidades em contato com a arte/literatura, de modo que, no contato estabelecido, as personagens tomassem consciência do mundo e de si, enfim, da história humana. Entretanto, a situação de José Cordeiro complica-se um tanto

mais porque ele não é apenas um personagem, Cordeiro é também narrador. E um narrador que tem como propósito ser honesto em seu relato.

O assunto e a “honestidade”: impasses entre fato e ficção

Os termos que abrem o romance *Cacau* são: “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.” (*ibidem*, p. 149). Ainda que quem assine a nota seja o autor, o narrador procura levar a cabo tal pressuposto. Portanto, enquanto Zude e Badaró mostram-se “livres” para pensar o mundo e si próprios, mediante a expressão artística frente a eles, José Cordeiro aparece comprometido pelas amarras de um posicionamento político-ideológico que ele mesmo não sabe ao certo, mas que por sua condição de narrador “honesto” e empenhado com a “verdade” precisa cumprir. Assim sendo, ao passo que, num primeiro momento, observa-se a arte e a literatura como *mediadora* entre sujeito, natureza e sociedade, num outro instante, essa mesma relação acontece de forma direta, sem mediações. Quer dizer, a experiência artística apresentada é transposta imediatamente para o real, de modo que o narrador-personagem sente-se à vontade em emitir um juízo de valor – fato que corrobora no fortalecimento da prerrogativa de uma voz externa e estranha ao assunto narrado. Daí o personagem rechaçar prontamente o amor da condessa com o roceiro, e acusar este de “traidor”, ainda que não soubesse exatamente o que significasse tais pensamentos.

Ao versar sobre a arte, especialmente a eficácia da arte, György Lukács nos lembra que esta só ocorre “porque no mundo representado pela arte os homens revivem e reconhecem, com emoção, a si mesmos, aos seus destinos típicos, à sua direção, e que, por isto, o pressuposto indispensável desta eficácia, na representação do típico, é a justeza do conteúdo.” (Lukács, 1978, p. 235). Se se perde o princípio da “justeza do conteúdo” na figuração, sobretudo na representação literária, o mundo e os homens (com seus destinos e paixões) tendem ao *status* mediano (numa acepção sociológica), limitados à imediatez dos fatos e da vida, restringindo-se ao campo das ideias, nem sempre correspondentes aos acontecimentos.

Não há dúvidas de que esta discussão das mediações entre forma estética e conteúdo social é tão complexa quanto necessária, assim como também o é o método compositivo de cada obra. E é evidente que não teremos condições, e nem é nosso propósito, levar até as últimas consequências este debate aqui. No entanto, recuperando a discussão acerca do assunto ficcionalizado pela “grande épica”, encaminhamo-nos a um problema que alcança o âmago do modo de retratar a realidade, sobretudo pelo viés literário, qual seja, a formação e posição do narrador, da mesma maneira que a representação da luta e dos valores que nor-teiam a personalidade e destino do herói de ontem e de hoje.

O sentimento de lástima de Carlos Zude nos é revelador das marcas específicas da construção poética que permeia a figuração épica e a composição romanesca, de modo a aproximá-las e distanciá-las, conforme suas especificidades tempo-espaciais (históricas).

O romance e a representação do mundo moderno dos homens

O filósofo alemão Georg W. F. Hegel, em seu curso de *Estética*, dizia que o romance era “a moderna epopeia burguesa” (2004, p. 137), evidenciando, assim, a base social e histórica que justificasse a genealogia compositiva do romance a partir de elementos presentes na epopeia. Daí, segundo Lukács,

Quando Hegel chama o romance de “epopeia burguesa”, põe uma questão que é, ao mesmo tempo, estética e histórica: ele considera o romance como o gênero literário que, na época burguesa, corresponde à epopeia. (2009, p. 195)

Isto porque, conforme o filósofo húngaro,

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

Como fica perceptível, o dilema quanto ao gênero romanesco, se se pode dizer assim, é a aparente oposição entre o indivíduo e a sociedade. Uma vez que uma das características da sociedade moderna e, portanto, também do romance – no sentido atribuído por Lukács –, é o foco nos indivíduos que não se reconhecem, a princípio, nos objetos que produzem, não se perfilham como produtores, nem tampouco no modo de produção vigente. Dessa maneira, a sensação é a de que o indivíduo e a sociedade são coisas distintas, opostas, o que, para a filosofia marxista, revela-se como falso, já que, para o marxismo tradicional, a relação do sujeito com o objeto, mediada pelo trabalho, é o que define o homem como homem. É fundamentado na categoria trabalho que o homem trava relações com a natureza, consigo próprio e com outros homens. Daí, se esse pressuposto é invertido, como o é na sociedade moderna, passa a ser “normal” o não-reconhecimento, bem como a hostilização entre sujeito e sociedade, entre o produto, o produtor e a produção. Esta manifestação Marx

entendeu como sendo, nos *Manuscritos econômico-filosóficos de 1844*, o estranhamento².

Recobrando o problema experienciado pelo personagem Carlos Zude (*SJD*), quanto à questão da épica e do mesquinho, agora pode-se dizer que tal assunto encontra suas explicações exatamente na relação estranhada, isto é, da aparente oposição entre sujeito e sociedade, entre público e privado, entre proprietário e não-proprietário, entre individualidade e generidade (gênero humano).

Se o trato dos coronéis com seus trabalhadores e familiares – em *Terras do sem fim* – evidencia-se, à primeira vista, dotado de um heroísmo, é porque os personagens são corajosos e destemidos e também nutridos de um espírito poético marcado pela elevação de tipos a particulares, ou antes, a “personalidades históricas” (no sentido atribuído por Lukács à figuração de Walter Scott, quer dizer, da “grande personalidade histórica” como a “representante de uma corrente importante, significativa, que abrange boa parte da nação.” (Lukács, 2011, p. 55). A acepção dessa “personalidade histórica” só se torna compreensível se tomamos as figuras dos “senhores de terras”, os “grandes proprietários”, que circunscrevem o período da colonização, e que conseguem chegar aos dias atuais metamorfoseados, já que tiveram que se adaptar às novas condições impostas pelo desenvolvimento industrial e mercantilista. Em outras palavras, os “grandes proprietários” – reconhecidos por Florestan Fernandes (1979) como “senhores rurais” – que não sucumbiram, tiveram que se aburguesar. Daí que, se num primeiro momento, a disputa entre a família Badaró contra o coronel Horácio da Silveira (*TSF*) transfigura a luta dos grandes proprietários entre si, o embate entre os coronéis e os exportadores (*SJD*) indica que a “corrente” histórica tendeu à uma luta bastante diferente, posto que o inimigo se mostrou mais astucioso e ambicioso, expandindo-se e conquistando fronteiras, o que o torna, ao mesmo tempo, sinal de avanço e também de retrocesso, pois em suas ações e relações encontra-se tudo o que há de mais desenvolvido, no entanto hostil ao reconhecimento e à realização humana.

Assim, pensar o progresso e suas contradições é, na verdade, reconhecer uma evolução histórica. Um desenvolvimento que só ocorre por força das vontades e ações humanas. Daí os conflitos. Desse modo, fundamentalmente, cogitar o sentido de luta é meditar sobre o movimento contínuo e contraditório da vida e do mundo dos homens. À vista disso, pensando o eixo essencial da narrativa do ciclo do cacau, qual seja, a luta pela posse e expansão da propriedade e

² “O estranhamento do trabalhador em seu objeto se expressa, pelas leis nacional-econômicas, em que tanto mais o trabalhador produz, menos tem para consumir; que quanto mais valores cria, mais sem-valor e indigno ele se torna; quanto mais bem formado o seu produto, tanto mais deformado ele fica; quanto mais civilizado seu objeto, mais bárbaro o trabalhador; que quanto mais poderoso o trabalho, mais impotente o trabalhador se torna; quanto mais rico de espírito o trabalho, mais pobre de espírito e servo da natureza se torna o trabalhador.” (Marx, 2004, p. 82).

produção do fruto que “vale mais que ouro”, o conflito põe-se como revelador do espírito e das condições humanas dos viventes à volta do cacau.

Tranquilamente, pode-se dizer que o clímax da narrativa (*TSF*) é a disputa cerrada pela terra, com tiros, emboscada e incêndios de roças e de casas, promovida pelos dois lados (Badarós X Horácio). Todavia, para chegar até aí, a técnica de regressão temporal e a narração dos processos e razões que conduziram a história a tal ponto fizeram-se necessárias.

O conflito, em *Terras do sem fim*, por exemplo, cumpre aquela tarefa que Lukács define como “figurar a complexidade, a diversidade, a sinuosidade, a ‘astúcia’ (Lenin) daqueles caminhos que geram, resolvem ou amenizam tais conflitos na vida social” (Lukács, 2011, p. 177). Isto é, “como o romance se estende à representação da totalidade da vida social, o conflito levado a cabo é, no conjunto da figuração do romance, apenas um caso-limite, um caso entre muitos outros.” (*idem ibidem*).

Em se pensando o romance amadiano de 1943, o conflito extremado é o resultado das ações, reações e interações dos homens, motivadas por interesses diversos, na (con)formação tempo-espacial pela disputa territorial. Tanto é que o grande conflito só se realiza no fim da narrativa, de modo que todo o romance é a construção das mediações sócio-históricas necessárias, como é possível constatar facilmente na leitura do romance. Um percurso que vai da viagem de barco, passa pela conquista da mata e encaminha-se para as fundações dos povoados e suas vivências, bem como da composição da vida e dos destinos dos personagens de terceiro, segundo e primeiro plano, em que se observa uma conformação de fatores que não poderia conduzir a outro desfecho senão a batalha sangrenta entre os dois partidos.

A questão do conflito é, para Lukács, e também para Marx, um estágio necessário para o desenvolvimento da humanidade. O resultado do antagonismo de interesses/das lutas de classes, distinguido pelas ações dos homens no mundo, revela-se como o motor da história. Menciona o filósofo húngaro que “é somente no conflito, no irromper do conflito que se expressam a estreiteza e a limitação, a determinatividade da ação humana” (2011, p. 183). São dessa “estreiteza e limitação” confrontadas e superadas, que se abrem outras alternativas históricas, e, desse modo, o movimento dinâmico da vida, captado e intensificado pela arte, e em particular pelo romance, é que vai apontando “a *direção* de uma tendência do desenvolvimento social” (*idem ibidem*).

E os barulhos, começados nessa noite, não pararam mais até que a mata do Sequeiro Grande se transformou em roças de cacau. Depois a gente desta zona, de Palestina a Ilhéus, mesmo a gente de Itapira, ia contar o tempo em função desta luta:

– Isso aconteceu antes dos barulhos do Sequeiro Grande...

[...]

Foi a última grande luta da conquista da terra, a mais feroz de todas, também. Por isso ficou vivendo através dos anos, as suas histórias passando de boca em boca, relatadas pelos pais aos filhos, pelos mais velhos aos mais jovens (TSE, p. 162).

O conflito entre os clãs dos Badarós e de Horácio acaba por se colocar como um marco temporal de um passado heroico com aproximações ao modo antigo, medieval europeu. Um medieval em vias de modernização, isto é, em transição, no qual o “novo” já despontou no horizonte, mas o “velho” ainda persiste. “A última grande luta da conquista da terra” foi (ou deveria ter sido) a ruptura definitiva com o arcaico medievalizado nas terras do sul baiano e numa fase colonialista brasileira em direção a algo novo que se despontava como tendência, e até mesmo necessidade, qual seja, o progresso.

Caso diferente é o narrado em *Cacau*, já que o conflito que se sobressai não é, a princípio, o da disputa pela conquista e pelo alargamento de terras, mas a tensão em torno da morte de Colodino, trabalhador que ousou ferir o herdeiro do coronel. Ademais, os outros conflitos mostram-se bastante chapados por antinomias como se houvesse apenas duas forças isoladas configurando “quem tem” e “quem não tem”, “quem pode” e “quem não pode”, “eles e nós” ou “nós contra eles”. Para além destas manifestações conflitivas, há um momento em que o narrador-personagem planeja uma greve, que fracassa antes mesmo de começar.

Por razões como a eleita e transfigurada por escritores da estatura de um Jorge Amado, Lukács considera a “grande épica”, bem como a tragédia, formas expressivas da transfiguração do “mundo objetivo *exterior*” (Lukács, 2011, p. 117; grifo do autor), justamente porque nelas “a vida interna do homem é apresentada apenas até o ponto em que seus sentimentos e pensamentos se mostram, em obras e ações, em uma correlação visível com a realidade objetiva, externa.” (*idem ibidem*).

A figuração da ação como central para uma literatura “honesta”

Em outras palavras, para citarmos um trecho do ensaio “O romance como epopeia burguesa”, Lukács diz que “se se trata de representar a relação real do homem com a sociedade e a natureza [...], o único caminho adequado é a figuração da ação.” (Lukács, 2009, p. 205). O estudioso justifica-se salientando que

Somente quando o homem age em conexão com o ser social é que se expressa sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência, independentemente de que ele o saiba ou não, e quaisquer que sejam as falsas representações que ele tenha desta conexão. (*idem ibidem*)

Se, a princípio, a questão problemática revela-se na dificuldade em narrar as contradições do presente torpe, como é bastante visível em *São Jorge dos Ilhéus*, esta mesma problemática já aparece de modo mais intenso em *Cacau*. E a dificuldade não consiste exatamente na ausência da ação, efetivamente, mas, antes, no posicionamento apaixonado e romântico do narrador-personagem.

De fato, dos três romances em estudo, somente *Cacau* é narrado em primeira pessoa (como já sinalizado mais acima). Circunstância que pode ser justificada de diversas maneiras, entre elas pela necessidade do autor, como uma personalidade viva e atuante no mundo, explicitar os problemas e dilemas materiais e espirituais que afetam a sua nação. Diversos estudiosos do romance de 1930 entenderam isso, entre eles Antonio Candido (1992) e Luís Bueno³, que atribuíram, ou antes, viram que nos escritores de 1930 o intento de não só retratar as mazelas, características do subdesenvolvimento e atraso sócio-cultural nacional, sobretudo nas regiões norte e nordeste do país, mas também de sugerir alternativas que pudessem “salvar” a nação daquele “atraso”. Disso decorreu que, em virtude das experiências revolucionárias, marcadamente esquerdistas, protagonizadas pela URSS e pela Revolução Russa de 1917, diversos escritores brasileiros empenharam-se em produzir uma literatura que não só transfigurasse a realidade imediata, mas que ainda pudesse dar uma resposta possível e válida à superação do atraso cultural e político do Brasil. Condição que não se estende a todos os escritores. Só para mencionarmos, Graciliano Ramos publica, em 1934 (um ano depois de *Cacau*), *São Bernardo*, que, entre outros assuntos, discute o papel do escritor e também os processos de transformações que passam o campo e os sujeitos que ali vivem, porém, de uma forma diferente da eleita e desenvolvida por Jorge Amado, por exemplo.

A narração em primeira pessoa, em *Cacau*, é a tentativa do escritor em situar o homem comum pensando a vida social a partir de lembranças fragmentadas de suas experiências cotidianas, de modo a encontrar no conteúdo social e histórico emergente a forma estética que melhor responda à necessidade de se apreender e conhecer sensivelmente a realidade brasileira do início do século XX. José Cordeiro, nosso narrador-personagem, confessa-nos que o livro que escreve nasce da ideia de reunir “algumas cartas de trabalhadores e rameiras para publicar um dia” (*Cacau*, 1961, p. 265). E acrescenta: “não é um livro bonito, de fraseado, sem repetição de palavras”. (*ibidem*, p. 266) “De mais não tive preocupação literária ao compor essas páginas. Procurei contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau” (*idem ibidem*).

Destarte, este modo de pensar e escrever são expressões de um narrador

³ Em seus escritos *Uma história do romance de 30*, publicado pela editora Edusp, em 2006, Luís Bueno trata detalhada e profundamente essa questão entre estética e ideologia, entre poesia e denúncia social.

que revela muito do seu criador, pois o projeto literário amadiano tem como uma de suas características o engajamento. Para Edvaldo Bergamo (2008), três são os destaques que “revelam o comprometimento ideológico do autor com o processo de emancipação do oprimido”. Parafrazeando: primeiro, a evidente manifestação por parte da voz narrativa à adesão ideológica ao ponto de vista do espoliado, o que faz predominar a representação positiva do marginalizado; segundo, as personagens são quase sempre oriundas das classes populares urbanas ou rurais, e também alcançam uma consciência política desalienada e; terceiro, a configuração do espaço caracteriza-se por representar a situação de degradação ao mesmo tempo em que pretende denunciar as marcas do subdesenvolvimento.

Como se observa, a posição do narrador, desde sua procedência social até seu posicionamento perante a realidade que lhe apresenta, é de alguém que prima, *a priori*, pela subjetividade. Para ele, o mais importante é a consciência da realidade, e não propriamente a realidade concreta. Neste aspecto, a ação – no sentido atribuído por Lukács (2009) – fica comprometida, uma vez que o personagem que se incube de narrar sua história, e a de seus pares, limita-se a descrever minuciosamente a vida e as condições dos caracteres ligados à cultura do cacau sem, contudo, lhes fazer transitar de suas formas medianas a personalidades típicas. Eduardo de Assis Duarte (1995), um importante estudioso de Amado, justifica este fato salientando que *Cacau* faz parte de um momento de aprendizado de Jorge Amado.

Examinando mais de perto a postura e os limites do narrador amadiano em questão, enxergamos que a sua personalidade, assim como a do seu criador, esbarra no *como* problematizar as barreiras do atraso cultural que acometia o país naquelas primeiras três décadas do século XX. Antonio Candido, em “Literatura e subdesenvolvimento”, ao classificar a literatura latino-americana, e em especial a brasileira, em fases de consciência, fala que “na fase de país novo, correspondente à situação de atraso, dá lugar sobretudo ao pitoresco decorativo e funciona como descoberta, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação ao temário da literatura.” (Candido, 1989, p. 158). Candido diz ainda que “Na fase de consciência do subdesenvolvimento, funciona como presciência e depois como consciência da crise, motivando o documento e, com o sentimento de urgência, o empenho político.” (*idem ibidem*). Daí o empenho de Jorge Amado, valendo-se da voz de “Sergipano”, em tornar apreensível, pela figuração literária, a matéria social e histórica mais imediata. Ainda que Amado busque no realismo o método para construir sua narrativa (*Cacau*), não consegue ultrapassar os seus próprios limites, qual seja, o preconceito contra a classe dominante de seu tempo, e acaba por figurar, em termos gerais, personagens e situações sem as devidas mediações e ou conexões com a totalidade social. Mediações e ou conexões que, como disse Lukács (2009, p. 205), consistem em revelar a “essência” do homem, que só pode ser encontrada na ação/reação do homem com a sociedade e a natureza.

Se encararmos a situação deste ponto de vista, então é possível dizer tranquilamente que os romances amadianos colocam como questão fundamental o problema do realismo. Isto é, de como Jorge Amado, enquanto homem de seu tempo e sensível às mudanças históricas em desenvolvimento, coloca e discute os limites e as potencialidades latentes do processo de constituição e transformação da realidade brasileira, especialmente aquela de fins do século XIX e meados do XX. Diz Lukács em um de seus textos, ao tratar da evolução do realismo em Tolstói, que, “[...] lo que importa en Tolstoi no es la solución sino la posición del problema” (Lukács, 1965, p. 189). A importância de tal consideração para nós restringe-se a uma tendência em Amado em não só posicionar o problema, mas também em dar a ele, na maioria das vezes, uma possível solução, que nem sempre está posta pelo movimento real, concreto.

Assim, ainda que seja perceptível uma sinceridade e uma coerência na figuração por parte do escritor, às vezes a obra fica prejudicada em razão de exageros estéticos impostos pelo autor. Fato que não necessariamente seja uma limitação do escritor, mas que possa ser um problema mal resolvido, se se pode dizer assim, da própria dinâmica da realidade sócio-histórica, como é o caso do complexo processo de modernização brasileira, experienciado pela geração de Jorge Amado.

Neste sentido, pensar o realismo em Amado é ter em mente um realismo que, ao mesmo tempo em que conserva traços importantes das experiências realistas europeias, revela uma certa particularidade, talvez até própria da literatura brasileira dos anos 1930, qual seja, a necessidade vital de não só falar do espoliado e de sua condição subexistencial, mas dar a ele voz, vida ativa, autorrepresentatividade, protagonismo, como atesta Antonio Candido em seu ensaio “Poesia, documento e história” (1992).

Considerações finais

Antonio Candido, ao tratar da literatura de Jorge Amado, entendeu que Amado foi o escritor que integrou o povo na experiência estética, não mais como algo exótico ou pitoresco, mas como “realidade rica e viva, criadora de poesia e de ação, a reclamar o seu lugar na nacionalidade e na arte” (Candido, 1992, p. 42).

Na perspectiva de Candido, a literatura amadiana tem tendências à poesia, ao documento e à história, uma vez que, para o referido crítico:

Se encararmos em conjunto a sua obra, veremos que ela se desdobra segundo uma dialética da poesia e do documento, este tentando levar o autor para o romance social, [...], a primeira arrastando-o para um tratamento por assim dizer intemporal dos homens e das coisas (*ibidem*, p. 44).

E é neste sentido que se procura entender Jorge Amado: como um prosador buscando compreender, explicar, transfigurar a realidade brasileira a partir do ciclo cacauero. Assim, pois, se em *Cacau* deparamo-nos com o retrato das condições e contradições sociais, econômicas, políticas e culturais, enfim, humanas, resvalado num plano ideológico, transmutado na voz de um narrador-personagem um tanto apressado, em *Terras do sem fim* sobressairá a narração dos episódios individualizados (porém conectado a toda a teia dramática) das situações, conflitos e paixões de personagens medianos que, por meio de suas ações e relações, conseguem alcançar a tipicidade. Por sua vez, *São Jorge dos Ilhéus* tende a uma espécie de síntese dos dois primeiros romances, quando narra o processo de formação/transformação humana e ambiental da região cacauera, mediado pelas ações ora mais intensas, ora mais “tranquilas” por parte dos diversos caracteres que povoam e atuam nas páginas do romance. O enredo de *São Jorge* é a narração do auge e da decadência do ciclo do cacau – e até humana –, mas é também o sentimento de que a história é viva e contraditória, o que significa que o capitalismo é apenas mais uma fase de desenvolvimento das forças, e não o fim. E vale dizer que, ainda que a narrativa contenha um certo positivismo e sugira superações um tanto mecânicas do desenvolvimento dos modos de produção social, o sentido maior ali expresso é de que ainda é possível um mundo outro, de que, enquanto houver homens que sonham e agem/interagem, a história continua.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Alfredo W. Berno de. *Jorge Amado: política e literatura – um estudo sobre a trajetória intelectual de Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Campus, 1979.
- AMADO, Jorge. *Cacau*. 10. ed. In: _____. *O país do carnaval; Cacau; Suor*. São Paulo: Martins, 1961. pp. 145-283. (Coleção “Obras ilustradas de Jorge Amado”)
- _____. *Terras do sem fim*. São Paulo: Martins, s/d.
- _____. *São Jorge dos Ilhéus*. São Paulo: Martins, s/d.
- BERGAMO, Edvaldo. *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português*. São Paulo: Unesp, 2008.
- CANDIDO, Antonio. “Poesia, documento e história.” In: _____. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 1992. p. 41-55.
- _____. “Literatura e subdesenvolvimento.” In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1995.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil – Ensaio de interpretação sociológica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- HEGEL, Georg W. F. *Cursos de estética IV*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. “O romance como epopeia burguesa.” *In: _____ . Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. pp. 193-241.

_____. *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels.” *In: _____ . Ensaaios sobre literatura*. Tradução de Leandro Konder. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. pp. 13-45.

_____. Tolstoi y la evolución del realismo. *In: Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1965, pp.163- 263.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução de Jesus Ranieri. [4. Reimpr.]. São Paulo: Boitempo, 2004.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

Recebido em 11 de dezembro de 2017

Aprovado em 29 de janeiro de 2018