

CACAU, DE JORGE AMADO: POÉTICA, IDEOLOGIA E MITO NA REGIÃO

André Tessaro Pelinser*

Resumo: Dentre as obras de Jorge Amado, pode-se dizer que seu segundo romance, *Cacau*, recebeu pouca atenção da crítica, o que parece estar vinculado ao impacto que causou sua nota inicial, chamando para si boa parte dos olhares. Neste trabalho, embora sem deixar de lado a referida nota, pretendemos lançar um olhar sobre a poética da oralidade a que chega o autor, bem como sobre os efeitos da relação conturbada entre ideologia e fatura estética no que se refere à construção das cenas. Por fim, analisamos como o fruto que intitula a obra se desdobra em metáfora da reificação humana.

Palavras-chave: Regionalismo, Ideologia, Verossimilhança, Poética da oralidade, Jorge Amado.

Abstract: Among Jorge Amado's works, it might be said that his second novel, *Cacau*, has received little attention from the critics, what seems to be related to the impact caused by its opening note, drawing to itself part of the investigations. In this paper, although considering the mentioned note, we intend to examine author's poetics for the orality, as well as the effects of the tense relationship between ideology and aesthetical achievements regarding the scenes' construction. In the end, we analyze the way the fruit which entitles the book unfolds into a metaphor of human reification.

Keywords: Regionalism, Ideology, Verisimilitude, Poetic of orality, Jorge Amado.

“Os meninos não pensavam. Trabalhavam, comiam e dormiam. Um literato disse certa vez: — Esses é que são felizes. Não pensam... Assim parecia a ele.”
Jorge Amado, *Cacau*, 2000, p. 76.

Publicado em 1933, quando o autor contava com apenas 21 anos de idade, o segundo romance de Jorge Amado causou certo alvoroço na intelectualidade brasileira do período, sobretudo por conta da provocativa nota que abre o volume à maneira de epígrafe, à qual muitos responderam (Bueno, 2006, p. 161). Intitulado a partir do nome do fruto que, ao longo da obra, pode se transformar numa metáfora expansiva da condição humana na região do sul da Bahia, então dominada pelo cultivo do cacau para exportação, o livro narra a trajetória de José Cordeiro, que morando no Rio de Janeiro rememora e

* Aluno do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, nível Doutorado, da UFMG. Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade, pela Universidade de Caxias do Sul. Bolsista CNPq. E-mail: andre.pelinser@gmail.com

narra seu passado nas fazendas baianas. Com ele, traz uma galeria de homens e mulheres que compõem as cenas de exploração, as pequenas alegrias e tristezas, as impotências e transgressões humanas frente ao sistema. Do coronel Manoel Misael de Souza Telles (apelidado Mané Frajelo), proprietário da Fazenda Fraternidade, onde se passa a história, aos companheiros de trabalho Honório, Colodino e sua noiva Magnólia, João Grilo e o velho Valentim, passando pela prostituta Antonieta, pelo filho do coronel, Osório, e pela filha, Mária, todos representam com maior ou menor grau de verossimilhança as diferentes posições sociais que compõem a sociedade.

O percurso delineado na obra, ao contrário daquele observado em boa parte da ficção do período não é de ascensão e queda, mas em certa medida o contrário. A personagem principal, conhecida inicialmente apenas pelo epíteto de Sergipano, perde nas primeiras páginas sua condição de filho de industrial, com a morte do pai em Sergipe, e logo torna-se pobre, quando da intervenção do tio – metonímia do capitalismo selvagem – na fábrica da família. Com essa queda primordial, tem início um processo que talvez não se possa chamar de ascensão, mas de retomada gradual das rédeas do destino, uma vez que a real mudança termina sinalizada apenas como possibilidade. Não há salvação, há somente um anseio de que a luta mudará a sociedade.

1. Uma nota em aberto

Não obstante, é sintomática a nota que abre *Cacau*, na qual nos é dito: “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”, com a famosa pergunta em seguida: “Será um romance proletário?” (Amado, 2000, p. IX). No entanto, se por um lado, a assinatura constante uma linha abaixo é a de “J. A.”, não deixa de ser relevante a amarração que o autor dará ao final da trama, quando em poucas linhas consolidará o pacto narrativo até então em suspenso.

Num dia de festa na vila de Pirangi, a filha do coronel Misael recita Castro Alves enquanto um amigo de Osório pronuncia um discurso sobre o analfabetismo, dando ao narrador a ideia de reunir cartas dos trabalhadores e

das prostitutas para algum dia publicar. *En passant*, cabe notar certa ironia se desenhando já no início da carreira do escritor, dado que é significativa a escolha de Castro Alves e de um discurso sobre analfabetismo num contexto em que apenas aqueles economicamente privilegiados possuem acesso a esses dois bens culturais – que a bem da verdade significam pouco para uma população que trabalha em condição análoga à escravidão justamente por não dominar as letras e os números. As duas falas, ao termo, mascaram o problema a pretexto de denunciá-lo.

De todo modo, no instante seguinte o narrador-autor revela a gênese da obra e institui o pacto com o leitor, ao elucidar que:

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.

Demais, não tive preocupação literária ao compor essas páginas. Procurei contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau. (AMADO, 2000, p. 118-119, grifo original).

Evidentemente, posicionar nas últimas páginas do livro essa reflexão não é uma escolha insuspeita. Denota, sim, uma preocupação com a fatura estética da obra. Mostra o desejo de aliar uma opção estilística a uma posição ideológica no que tange não só a determinada visão de mundo, como também à percepção da literatura brasileira naquele momento. Se ao analisar uma opinião de Jorge Amado de agosto de 1933 sobre o livro *Os Corumbas*, Luís Bueno nos diz que “este artigo talvez seja o único texto em que um escritor comprometido com a literatura proletária tenha chegado a traçar algum tipo de programa especificamente literário” (Bueno, 2006, p. 165), cuja culminância seria a obra *Suor*, do ano seguinte, já em *Cacau* essa consciência programática é demonstrada e, sobretudo, cumprida.

De início, mais do que preterir a literatura em favor de certa honestidade, a nota apresentada parece antes criticar as correntes literárias anteriores, como o veio ufanista do Modernismo, representado por exemplo pela *Paulicea desvairada*, de 1922, e a estética um tanto rebuscada do regionalismo *fin de*

siècle. Comprometido com o registro neorrealista da vida das massas, é compreensível que o autor lance mão de tal passagem logo na abertura do volume, deixando claro a que veio.

Não à toa, reforça tal ideia no decorrer da obra, quando o narrador introduz a noiva do amigo Colodino, dizendo que “Magnólia era bonita, sim. Não como essas roceiras heroínas de romances de escritores que nunca visitaram uma roça. Mãos calosas e pés grandes. Ninguém que trabalhe numa fazenda de cacau tem os pés pequenos” (Amado, 2000, p. 42). Não suficiente, a moça era “um pouco envelhecida talvez para os seus vinte anos”, e “não pensem que Magnólia conversava bem. Isso é coisa que não existe na roça. Ela sabia palavrões e os soltava a cada momento” (Amado, 2000, p. 42-43). Dessa maneira, desde o início da vida literária não se filia a um discurso idealizador da modernidade urbana por um lado, nem à prosa rebarbativa anterior que a seu ver parece mascarar a realidade por outro.

Além disso, com a retomada indireta da nota ao final da trama através das palavras do narrador, que só então nomeia a si mesmo e esclarece como está sendo contada a história, Jorge Amado fornece de maneira retroativa uma interessante verossimilhança ao relato, cuja origem só então o leitor saberá. Não obstante, em certa medida passa perto de instaurar um problema que poderia ter sido profícuo em discussões. Caso não contássemos com a assinatura “J. A.” nas primeiras páginas do livro, ou nela fosse grafado apenas um “J”, o *loop* final remeteria à nota e deixaria em aberto a questão da sua autoria. Se não pudéssemos nos definir entre escritor e autor, entre Jorge Amado e José Cordeiro, a polêmica estaria imbricada para além de discutir os limites entre literatura e honestidade.

2. A poética da oralidade

Outro tema relevante no que tange à composição de *Cacau* diz respeito à síntese poética alcançada para expressar as diferenças de enunciação entre o narrador e seus amigos-personagens. Cabe notar que o escritor adota uma solução similar àquela da inovadora forma proposta por Simões Lopes Neto em seus *Contos gauchescos*, de 1912, quando institui como contador dos causos o

peão Blau Nunes. Já o autor baiano opta por uma personagem de complexidade diferente para narrar sua história: o menino que nasce em São Cristóvão, ex-capital do estado de Sergipe e quarta cidade mais antiga do país, logo perde o pai e junto com ele a fortuna da família, enredando-se pelos sinuosos caminhos do sistema sócio-econômico até acabar como “alugado” do coronel Mané Frajelo e apelidado de Sergipano. Por fim, consegue estabelecer-se no Rio de Janeiro, onde trabalha como *operário* tipógrafo e mantém um vocabulário reduzido (Amado, 2000, p. 118).

Se por um lado, tal procedimento garante *a priori* alguma verossimilhança à narrativa, também é certo que não esgota a questão. Afinal, é necessário dar conta dos outros discursos que sustentam a trama e dão-lhe corpo, como os dos demais alugados. Nesse sentido, logo no princípio o narrador nos diz que “Honório riu um riso alvar, com seus dentes brancos, magníficos”, para imediatamente transcrever a fala de uma das personagens: “— Mané Miserave Saqueia Tudo” (Amado, 2000, p. 4). Denuncia-se assim, na abertura da história, o descompasso que surge às vezes entre os dois registros, como no caso desse “alvar” contraposto ao “Miserave”, que escapa à justificativa do vocabulário reduzido apresentada pelo próprio José Cordeiro.

Além disso, mesmo o registro da enunciação das próprias personagens sofre com oscilações de um momento para outro, como enquanto estão no trem para a vila de Sequeiro de Espinho e observamos o diálogo que aqui transcrevemos com a supressão de trechos menos relevantes:

O velho ao meu lado dobrou o jornal e falou:
— O *homem* tá aí, tá condenado.
— Qual homem?
— O *senhor* não sabe? — e me olhou assombrado. — Pois se até os *jornais* *falam*.
[...]
O velho fitava a mulher com os olhinhos maus. E continuou:
— Pois o assassino *será* condenado.
[...]
— Um crime horrível. O assassino tem mais de setenta anos. Eu *conhecia ele muito*. *Nós trabalhou junto* na fazenda do *doutô* João Silva, lá nos Macacos. Era um *homem* ruim, o *doutô* João Silva. Manda matar por qualquer coisa. Miguel foi seu camarada de confiança.
[...]

Miguel era um *home* religioso. Todo domingo andava *seis léguas para* ir à missa em Itabuna. Eu nunca gostei de *home que véve* metido com saia de padre. (Amado, 2000, p. 25-26, grifos nossos).

Muito embora acerte no tom em alguns momentos, é inegável que em outros a prosa adquire certa artificialidade, e as particularidades da fala de cada personagem não conseguem ganhar corpo. No início do diálogo, na página 25, o velho pronuncia “homem”, “senhor”, “os jornais falam” e “será”, com correção gramatical e oralidade marcada tão-somente pela reiteração do “pois”. Já na página seguinte, sua fala surge bastante diversa, marcada por elementos da oralidade que entram em conflito com o trecho anterior, como no caso de “nós trabalhou junto”, da variação entre “home” e “homem”, de “doutô” (ao passo que o registro anterior grifou “senhor”) e de “home que véve” (enquanto na frase anterior consta “seis léguas para”). Por outro lado, traz também as estruturas “eu conhecia ele muito” e “era um homem ruim, o doutô João Silva”, que irão se repetir ao longo do livro e, aí sim, moldar uma poética da oralidade baseada sobretudo nas estruturas frasais, ao invés do registro exato da elocução, o qual contribui largamente para distanciar a narração do narrado.

Nessa perspectiva, a variação presenciada em *Cacau* – que o próprio autor praticamente definia como experimento de romance, “experiências da juventude” no dizer de Eduardo de Assis Duarte (1996, p. 37) – remonta à menção que fizemos anteriormente a Simões Lopes Neto, cuja escrita alcançou uma interessante fatura estética no que se refere ao elemento oral no texto literário. Em seu conto “Trezentas onças”, temos “— Eu tropeava, nesse tempo. Duma feita que viajava de escoteiro, com a guaiaca empanzinada de onças de ouro, vim parar aqui neste mesmo passo, por me ficar mais perto da estância da Coronilha, onde devia pousar” (Lopes Neto, 2009, p. 18). Já em outro, intitulado “O boi velho” e constante do mesmo volume dos *Contos gauchescos*, Blau Nunes nos diz: “Cuê-pucha!... é bicho mau, o homem! Conte vancê as maldades que nós fazemos e diga se não é mesmo!... Olhe, nunca me esqueço dum caso que vi e que me ficou cá na lembrança, e ficará té eu morrer... como unheiro em lombo de matungo de mulher” (Lopes Neto, 2009, p. 55). Nos dois casos, observa-se, ao lado das expressões regionais, uma estrutura frasal

entrecortada por pausas e transposições de termos capazes de conferir certo ritmo à prosa, fornecendo-lhe o necessário caráter oral.

Por outro lado, tivemos anos antes uma escrita como a de Coelho Neto, que em 1897 lança o livro de contos intitulado *Sertão*, onde exercita diferentes soluções formais para o mesmo problema da aproximação à matéria narrada, umas mais, outras menos felizes. No caso do conto “Mandoví”, nota-se interessante exemplo do extremo a que pôde chegar:

Feita a última parada, Mandoví, atirando um murro à mesa, levantou-se, deu um safanão às calças, passou a mão pela barba e, com a sua voz retumbante, despediu-se:

— Adeu, genti.

[...]

— Quê, Mandoví! Ocê vai mêmu?

— Cumu não? (Neto, s/d, p. 211).

Podemos perceber a partir disso que a escrita amadiana inicial encontra-se oscilando entre esses dois momentos, buscando um paradigma próprio consoante ao neorrealismo a que se propõe. Por conta disso, transita ora em direção a uma oralidade mais fluida e estrutural, ora no sentido de pretensamente registrar a pronúncia de determinadas palavras, marcando, nesse caso, uma diferença que deveria ser diluída. Ao contrário do que quer Eduardo Assis Duarte (1996, p. 50), a síntese poética em *Cacau* nem sempre se dá com a melhor naturalidade possível, constituindo uma falha na obra, muito embora seja compensada por outras imagens construídas pelo escritor nos momentos em que consegue condensar com força a representação dos dramas humanos.

3. Ideologia e verossimilhança

Além disso, era de se esperar que não deixasse de chamar a atenção da crítica, ao longo do tempo, a presença marcante da visão de mundo de Jorge Amado, consolidada na profissão de fé em favor das lutas de classe, demonstrando fundo desejo de ver realizada a revolução proletária. É naquele cunho doutrinário, que José Maurício Gomes de Almeida define como “proselitismo ideológico” (1999, p. 261), que se encontra parcialmente a

explicação para o fracasso daquela primeira tentativa de romance sobre o cacau, questão essa que remete à nota inicial do livro e, segundo o mesmo autor, “implica a mais estreita concepção de realismo” (Almeida, 1999, p. 261). Contudo, cabe notar que tal fracasso se dá apenas no âmbito da crítica literária, e em grande medida, posterior, uma vez que Luís Bueno aponta ao menos dois fatores que concorreram para tornar o livro um sucesso de público quando de seu lançamento, o que é corroborado pela nota de rodapé citando o próprio Jorge Amado a dizer que os dois mil exemplares iniciais de *Cacau* foram liquidados em quarenta dias (Bueno, 2006, p. 160-161).

Ainda assim, do ponto de vista da fatura estética da obra, é inegável hoje a presença de elementos e composições prejudiciais à pluralidade de sentidos, à complexidade de caracteres necessária à boa ficção. Vista, no entanto, de uma ótica que leve em consideração a proposta do autor, que demandava a criação não de um herói popular, mas do próprio povo como herói de seu destino a fim de realizar uma revolução iniciada pelas bases da sociedade, torna-se compreensível boa parte do cunho maniqueísta observado ao longo da narrativa. É o caso da oposta caracterização dispensada ao coronel Misael e ao tio de José Cordeiro, burguês prototípico, relativamente àquela aplicada aos operários e lavradores.

Do tio, o narrador nos diz: “Mais velho que meu pai dez anos, cedo se tocara para o Rio de Janeiro, onde levou muito tempo sem dar notícias e sem que se soubesse o que fazia. Quando os negócios de meu pai estavam prósperos, ele escreveu a queixar-se da vida, dizendo que queria voltar. E veio, logo após a carta. Papai deu-lhe sociedade na fábrica.” (Amado, 2000, p. 8). Pinta, assim, um rápido retrato da hipocrisia. Não suficiente, emenda, páginas adiante: “Poucas fortunas em Sergipe se igualavam nesse tempo à sua. Dava esmolas unicamente ao convento (onde papava jantares) e ao orfanato. A este ele dava esmolas e órfãs. Não se podia contar pelos dedos, nem juntando os dos pés, o número de operárias desencaminhadas por meu tio.” (Amado, 2000, p. 14).

Enquanto tipifica esse representante das classes abastadas como horrenda figura, pouco complexa e altamente malévola, destina aos pobres da fazenda Fraternidade a parcela contrária da natureza humana. Sobre a

vendedora de caldo de cana, desprovida do marido, preso por dezoito anos por conta da nefasta dinâmica social em voga, e dotada de cinco filhos para criar, não deixa dúvidas: “A história de sinhá Margarida seria chamada pelos escritores de horrorosa tragédia, se escritores viessem às roças de cacau.” (Amado, 2000, p. 65). Já em relação aos companheiros de trabalho, podemos resumir a percepção de bondade e doação ao outro com a consideração dos momentos finais da trama, quando Colodino precisa ser morto devido ao crime que cometera atacando Osório, filho do coronel. Para tanto, é chamado Honório, capanga de Mané Frajelo e também roceiro como os demais, que fica encarregado de armar a emboscada. Porém, os amigos se reúnem e Honório explica a Colodino como fugir, já que naquele dia “sua pontaria estaria ruim”:

— Quanto você vai perder, Honório?

— Quinhentão... Mas isso não faz mal...

[...]

— Eu gostava de Colodino... Mas eu não queimei o bruto porque ele era alugado como a gente. Matá coroné é bom, mas trabaia não mato. Não sou traidô... (Amado, 2000, p. 115-116).

Isto é, mesmo que tal prática implique na perda de um valor que numa realidade como aquela faria enorme diferença, a possibilidade de consumir o assassinato sequer chega a ser cogitada. Portanto, é evidente que as escolhas relativas a personagens e episódios encaminham a obra no sentido de arvorar-se em romance proletário. Ainda que sacrifique consideravelmente a dimensão artística de *Cacau*, solapando em vários momentos sua verossimilhança, esse maniqueísmo deve ser compreendido em consonância com a proposta de opor oprimidos a opressores mostrando que há, sim, um caminho a ser trilhado, muito embora ao termo fique apenas ele sinalizado e a vitória surja somente como possibilidade.

Se por um lado Honório não mata Colodino para que seja efetivada a representação das classes que se unem, por outro há momentos em que o casamento entre ideologia e fatura estética é mais feliz. Ao chegar a Ilhéus, logo no início da trama e antes de saber se conseguiria emprego, o narrador precisa conviver com uma fome tão intensa que chega ao ponto de ser humanizada:

A fome multiplicava os pães, enchia a pastelaria toda, deixando um canto apenas para o empregado. Após multiplicar, dividia. A fome tinha agora um manto de juiz e a mesma expressão terna de Jesus. E dava os pães todos aos ricos, que entravam em procissão com notas de cem mil-réis nos dedos com anéis e mostrava um grande pedaço de língua aos pobres, que na porta estendiam os braços secos. Mas os pobres invadiam a X do Problema, derrubavam a imagem da fome e levavam os pães. Fui entrando com eles. Mas o empregado deteve-me:

— O que é que quer?

Passei a mão pela testa. O suor corria. Os ratos, no meu estômago, roíam, roíam... Olhei e vi que os pães e o São José continuavam no fundo da padaria. Murmurei para o empregado que se dispunha a chamar o guarda:

— Me desculpe. Não quero nada, não.

Os criados entravam com dinheiro e saíam com pão. (Amado, 2000, p. 18-19).

Nesse momento, mais do que se tornar panfleto contra a desigualdade social, a obra se transmuta artisticamente, por meio da síntese de uma experiência ímpar na vida da personagem, que passa a “significar metonimicamente o universo das significações humanas”, para usar a expressão de José Clemente Pozenato (2009, p. 23). A fome humanizada adquire força metafórica avassaladora ao congregar as figuras de juiz e Jesus em uma só imagem, que não é em momento algum justa e bondosa, mas, pelo contrário, refém das notas de cem mil-réis e dos dedos cheios de anéis representativos do poder econômico. Assim, a disparidade entre aqueles que possuem acesso aos bens simbólicos e reais fica sugerida no impacto da cena, dispensando descrições pormenorizadas que separem bem e mal.

Já a invasão dos pobres, com os quais o narrador faminto se vê entrando, mistura-se em sua mente como desejo real e pura ilusão, criando uma imagem idealizada que rapidamente se esvai, quando confrontada com a simples pergunta “— O que é que quer?”. Pergunta cacofônica, que na sua repetição sonora traz consigo o retorno à realidade cruel, à repetição das mesmas classes sociais, das mesmas desigualdades. A tomada da padaria se sustenta durante duas frases e marca a guinada nesse momento de delírio, que começara com a figura imponente e quase divina da fome, passara pela multidão de pobres adentrando o estabelecimento e culmina na retomada da realidade, na qual o suor corre pela testa, os ratos seguem roendo o estômago

vazio e os pães continuam inacessíveis, assim como o São José impassível ao fundo.

No que se refere a essa inacessibilidade, ganha relevância outro episódio que protagoniza um bom casamento entre o repertório de ideias do autor e sua arte, muito embora passe quase despercebido, tal é sua fugacidade entre tantas cenas mais marcantes. Discorrendo sobre a vida das prostitutas de Pirangi, mais especificamente sobre a relação entre Honório e Mariazinha, o narrador depois de transcrever alguns diálogos chega à conclusão de que “Mariazinha podia ter dezoito anos, mulata nova. Mas entre ela e a Zefa, velha de cinquenta, não havia diferença. A mesma cara gasta e as mesmas pernas cheias de feridas.” (Amado, 2000, p. 46).

Numa metafórica constatação acerca do aspecto das duas mulheres, que poderia ser lida desatenciosamente como apenas mais uma descrição, o autor cifra o ponto crucial da condição marginalizada ocupada pelos relegados à Rua da Lama. Ali, não há direito ao futuro, tampouco ao passado. As duas coisas estão fundidas numa mesma aparência desgastada, não vão para lugar algum devido às mesmas pernas machucadas. Em suma, não há para onde caminhar, uma vez que para esse povo achatado sob toda a estrutura social não existe diferença entre passado e futuro, e ambos se resumem à sobrevivência do presente.

Na mesma linha, torna-se impactante a relação travada por D. Arlinda, esposa do coronel Mané Frajelo, com as mulheres dos trabalhadores que a vem cumprimentar, quando da chegada da família à Fazenda Fraternidade. Indagando-as sobre os maridos, recebe respostas que misturam moléstias e feitiços às causas das doenças, mas resume tudo a uma só desculpa:

— Feitiço o quê... Isso é preguiça... Se vocês trabalhassem, acabam enriquecendo [sic].

— A gente não faz questão de enriquecer, não, inhá. A gente quer apenas saúde e feijão pra comê. E se trabalha muito, sim. D. Arlinda olhava as mãos pequenas de unhas vermelhas e bem chiques:

— O trabalho não é tão pesado assim...

A mulher olhava as mãos grandes e calosas, de unhas negras e bem sujas, e sorria o sorriso mais triste deste mundo. Não chorava, porque ela, como nós, não sabia chorar. Está aprendendo a odiar. (Amado, 2000, p. 80-81).

O peso da cena, sobretudo quando observada em conjunto com a sequência de fatos que a precedem, se concentra todo no instante em que começam a ruir as inocências. Após o diálogo e toda uma série de eventos que abre o capítulo, intitulado “O rei do cacau e a família”, a mulher olha as próprias mãos processando a informação de que seu trabalho nem é tão pesado, enquanto a comparação com as mãos da patroa fica subentendida no discurso do narrador. Ela, porém, já não sabe chorar, e mesmo essa inocência rude de quem ainda admira os empregadores, a ponto de entregar-lhes como oferenda os mais belos frutos de suas roças, está ruindo. Não obstante, é tudo agravado pela frase de D. Arlinda terminada em reticências, apenas sugerindo a percepção da própria hipocrisia, de modo que os limites entre bem e mal ficam escondidos nas entrelinhas e se confundem à medida que um lado ignora a alteridade e o outro internaliza o significado do ódio.

Por outro lado, quando a fatura entre a porção ideológica e o cunho artístico não se dá com essa mesma eficácia, boa parte do problema advém do tom panfletário que o discurso é capaz de adquirir, confundindo, inclusive, as vozes do narrador e do autor. Tal é o que ocorre quando da desnecessária intervenção observada após um trecho em que o desnudamento da hipocrisia resguardada por instituições sociais havia sido capaz de instaurar, com certa competência, um válido questionamento:

[As prostitutas] maldiziam a vida que levavam e no entanto agradeciam todo dia ao Criador o haverem nascido. Frei Bento falava contra elas nos sermões dos domingos. Mas frei Bento, como Zefa me explicou, era freguês da esposa do doutor Renato.

Pobres mulheres, que choravam, rezavam e se embriagavam na rua da Lama. Pobres operárias do sexo. Quando chegará o dia da vossa libertação? (Amado, 2000, p. 57).

Nesse caso, há até mesmo uma complicada superposição dos discursos de José Cordeiro enquanto personagem, narrador e autor, com aquele do próprio escritor Jorge Amado. Afinal, quem propõe a indagação? A pergunta agride a verossimilhança em prol do embate ideológico sem qualquer requinte estético, bastante diferente de alguns dos trechos sobre os quais nos detivemos há pouco.

Do mesmo modo, no início da trama, Sergipano apenas consegue emprego por intermédio do policial que lhe ajudara a saciar a fome no episódio da padaria e logo trava uma improvável conversa. O homem que páginas adiante definirá a si e aos companheiros como “mais animais do que homens, tínhamos um vocabulário reduzidíssimo onde os palavrões imperavam” (Amado, 2000, p. 40), é o mesmo que, recém chegado a Ilhéus, irá estranhar a utilização do termo “alugado” por parte dos sujeitos que o acompanham:

O 98 virou-se para mim:

— Está você *alugado* do Coronel.

Estranhei o termo:

— A gente aluga máquina, burro, tudo, mas gente, não.

— Pois nessas terras do Sul, gente também se aluga.

O termo me humilhava. Alugado... Eu estava reduzido a muito menos que homem... (Amado, 2000, p. 23, grifo original).

Nota-se, ainda, que o termo vem grifado no original, explicitando que a intenção do escritor é, sim, demarcar a violência simbólica dessa prática, a qual, corretamente diz a personagem, reifica o ser humano. Todavia, não se pode aceitar que um indivíduo desprovido do mínimo vocabulário vá estranhar a utilização de uma palavra tão comum com base nas explicações propostas, sobretudo ao considerarmos o impacto que a designação parece ter sobre ele, através das reticências postas nas duas frases finais.

A despeito de este último trecho representar a fala do narrador (já habitante do Rio de Janeiro), a técnica narrativa de inseri-lo imediatamente após os discursos diretos faz com que sua carga semântica aponte para os sentimentos de José Cordeiro no instante em que tem essa inverossímil epifania da reificação. Ou seja, sentiu-se humilhado e menos que homem naquele exato momento. Ora, não está em posição de questionar a própria condição existencial alguém que delirara na noite anterior devido a fome.

Além disso, faz-se capital atentarmos para o fato de que, nesse caso, encontram-se imbricados os momentos da enunciação e do enunciado. Com a aplicação do discurso direto, os dois momentos se fundem, uma vez que a personagem enuncia seu estranhamento justamente quando ele ocorre, o que é de todo diverso daquilo que fará o narrador pouco depois, ao refletir sobre a vida que levava junto aos amigos: “Ninguém reclamava. Tudo estava certo. A

gente vivia quase fora do mundo e a nossa miséria não interessava a ninguém. A gente ia vivendo por viver.” (Amado, 2000, p. 39).

Neste caso, a reflexão não apresenta qualquer problema, nem prejudica a fatura da obra. A mesma profissão de fé ideológica, aqui, se coaduna com a estrutura do texto, dado que ela surge da escrita do narrador-autor José Cordeiro, que, vivendo no Rio de Janeiro, rememora seu passado e nele insere suas percepções atuais, quando seu repertório intelectual já lhe permite compreender os meandros daquele sistema excludente. Em outros termos, aqui temos o presente da enunciação referindo-se ao tempo do enunciado, com o devido distanciamento que a técnica narrativa escolhida demanda aos dois. Enquanto isso, no trecho anterior, uma percepção que a personagem só viria a ter muito tempo depois está posta na sua fala no passado, de maneira incompatível com sua consciência na época, afim de justificar e construir no plano narrativo certa visão de classe com função ideológica.

Com isso, observam-se oscilações acerca do peso da ideologia própria ao romance proletário na escrita do Jorge Amado inicial, misturando rompantes panfletários e discretos exageros com passagens de feliz síntese artística. No que tange a esse aspecto, não se pode, portanto, pura e simplesmente condenar a obra, sobretudo por conta daquilo a que ela se propõe. Se o resultado final teria sido melhor caso a perspectiva fosse menos maniqueísta, é impossível saber. O certo é que a expressão desse drama regional ancora sua visão num repertório de ideias e teorias largamente difundido em níveis transnacionais no período, buscando dar conta de complexos problemas sociais, de modo que a realidade imediata se torna objeto de representação crítica e engajada, negando espaço a qualquer visão idílica ou idealizada do meio rural.

4. O mito do Eldorado

Mas nem só disso é feita a obra, e dentre seus pontos mais altos talvez esteja a metáfora expansiva que se desdobra a partir da imagem do fruto que lhe empresta o título. Se, inicialmente “o cacau exercia sobre eles uma fascinação doentia” (Amado, 2000, p. 12), conforme declara o narrador, aos

poucos essa relação deverá se direcionar cada vez mais rumo à doença do que à fascinação. A região de influência daquele imaginário transborda as fronteiras da Bahia e chega aos estados vizinhos, como o Sergipe, criando uma aura em torno do poderio econômico e das possibilidades de ascensão social a serem proporcionadas pela fruta dourada que motiva larga migração regional. Nas fazendas do sul baiano irão se encontrar tanto retirantes das secas do Nordeste quanto trabalhadores em busca de enriquecimento.

Atrás de uma vida idealizada por conta de imagens e propagandas coletivamente apreendidas, José Cordeiro convence a família a deixá-lo tomar o navio para Ilhéus, de modo que se jogou, “numa manhã maravilhosa de luz, na terceira classe do Murinho, rumo à terra do cacau, eldorado em que os operários falavam como da terra de Canaã” (Amado, 2000, p. 15), cercado por uma cena de esplendor e promessa. Porém, essa maravilhosa luz, o eldorado e a terra de Canaã serão solapados logo em seguida, no parágrafo que encerra este segundo capítulo, dizendo: “Os filhos dos operários jogavam futebol com uma bexiga de boi cheia de ar.” (Amado, 2000, p. 15).

Ora, não poderia ser mais sutil e sugestivo o término. A partir de um elemento significativo da pobreza local, o autor competentemente aponta para o fato de que o mito logo será desfeito, assim como essa bexiga de animal morto, resto em decomposição que satisfará a felicidade dos meninos por pouco tempo. Tanto é que, em seguida, no trem rumo às fazendas, temos o comentário de um cearense já habituado àquela vida, cuja fala sentencia a derrocada dos sonhos inocentes: “— Isso aqui parece uma terra amaldiçoada. Lá no Ceará me disseram que havia uma dinheirama por aqui...” (Amado, 2000, p. 30).

Na mesma esteira, Sergipano se depara, na Fazenda Fraternidade, com a história do marido de Sinhá Margarida, sobre a qual discorreremos anteriormente. Osvaldo trabalhara para o coronel Henrique Silva, mas não conseguira receber pelo serviço. Num derradeiro rompante de fúria, assassinara o homem a facão, acabando julgado por um conselho de fazendeiros que lhe impôs dezoito anos de pena, como exemplo. Eis que o lugar da prometida fartura, onde as secas da terra natal não seriam mais uma ameaça constante, transmuta-se em palco do assassinato, desumaniza o ser

humano ao transformá-lo em besta e depois o aprisiona atrás das grades. Entre a bestialidade do crime e a subumanidade do animal de carga, resta ao homem tornado inútil chorar:

A mulher e os filhos vieram vê-lo na cadeia. Ele chorou pela primeira vez na vida. E amaldiçoou o cacau. Sinhá Margarida andara ao léu. Acabara na fazenda Fraternidade a vender caldo de cana. Os filhos já ajudavam os trabalhadores na juntagem, ganhando 500 réis por dia. Apesar de odiar o cacau, temia voltar para o Ceará com a seca. Ali, pelo menos, ela e os filhos comiam. Jaca havia com fartura. (Amado, 2000, p. 66).

Não só essa mulher odeia a planta que aos poucos se converte no signo da barbárie humana em relação à alteridade, mas também os meninos, já que nem eles “tocavam nos frutos de cacau. Temiam aquele coco amarelo, de caroços doces, que os trazia presos àquela vida de carne-seca e jaca”. Em suma, “O cacau era o grande senhor a quem até o coronel temia” (Amado, 2000, p. 75). 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” (Durand, 2002, p. 411). 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.

Prova disso encontramos na forma como o resultado da plantação é processado pelos trabalhadores: “O cacau era levado para o cocho para os três dias de fermento. Nós tínhamos que dançar sobre os caroços pegajosos e o mel aderiria aos nossos pés. Mel que resistia aos banhos e ao sabão massa” (Amado, 2000, p. 59). Neste ponto, presenciamos a bela síntese entre homem e produto, naquele que é, provavelmente, o momento mais bem acabado da crítica construída pelo escritor. Precisamente aqui, o fruto transita de mito do Eldorado a símbolo metonímico do capital e da consequente reificação humana. Alugados e caroços fundem-se numa só coisa, conectados por esse visgo que luta por se tornar parte dos seus corpos.

Não à toa, quando deixa a casa grande depois do episódio em que Mária vê seu rosto na bacia d’água, Sergipano, irritado com a humilhação que acredita ter sofrido, arranca um coco de cacau da planta e o esmaga com uma

pedra (Amado, 2000, p. 101), como se com isso pudesse se vingar de toda a estrutura social, como se ferisse o todo através de suas partes. Entretanto, a atitude não é suficiente, o inimigo paira dominante e ameaçador, como perigo onipresente a ser evitado até o último instante. Enfim, não é outro senão esse o sentido que emerge nas páginas finais, quando “Os cacauais balançavam as folhas, os troncos despidos de frutos mas começando a se cobrir de flores. O cabelo louro de Mária lembrava o ouro dos cocos maduros de cacau” (Amado, 2000, p. 127).

Até mesmo o amor está subjugado pelo poder desse fruto de promessas não concretizadas. Casar com Mária, cujos cabelos são louros como o cacau maduro, é o ápice da dualidade. Se por um lado há a beleza da paixão, por outro essa escolha significaria tornar-se também um dominador, e mais do que isso: para governar os demais o preço não é apenas a traição aos amigos, mas uma profunda traição existencial, dado que é necessário fausticamente vender a alma ao fruto e passar a temê-lo assim como o faz o coronel. Condicionar sua existência à desse simbólico elemento é um preço alto demais a se pagar, muito mais alto do que partir para a luta.

Nessa perspectiva, a despeito dos problemas apontados por nós e por outros estudiosos da obra de Jorge Amado ao longo do tempo, *Cacau* justifica o sucesso de público que obteve quando de seu lançamento, sobretudo ao se considerar a pouquíssima idade com que então contava o romancista. As imagens construídas, se por vezes pecam no panfletarismo ideológico que em certa medida mina a pluralidade semântica cara à arte, em outros casos alcançam um bom grau de elaboração e logram deslocar os dramas humanos fundados num problema regional para ligá-los a um imaginário maior e transformá-los em experiências estéticas marcantes, cujas relações apontam para o questionamento proposto pelo próprio autor na epígrafe deste trabalho.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro: 1857 – 1945*. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

AMADO, Jorge. *Cacau*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

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

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos & Lendas do sul*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

NETO, Coelho. *Sertão*. Porto: Livraria Lello & Irmão, s/d.

POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Caxias do Sul: Educs, 2009.