

Dois romances do cacau

Ariovaldo Vidal

Se o início do romance brasileiro significou transformar o gênero num instrumento de descoberta e interpretação do país, a expressão voltará revigorada no segundo momento de nosso modernismo. A presença intensa e extensa de escritores das mais variadas regiões dava a conhecer uma realidade estranha ao leitor, mas fascinante também pelas diferenças estilísticas trazidas por essas obras. Com Jorge Amado não foi diferente, pois seus livros publicados quase que anualmente no período traziam para o temário do novo romance brasileiro cenas, personagens e situações que logo dariam a ele o prestígio que não pararia de crescer pelas décadas seguintes, com a obra sendo devorada e devorando os diferentes meios de comunicação, diferentes linguagens, até se transformar (ao lado de Nelson Rodrigues) numa fonte inesgotável de sexo e receita para a TV.

Desses temas e motivos recorrentes de sua obra, a vida na zona cacauqueira do sul da Bahia, que marcou decisivamente a economia e vida social do estado, acabou por se tornar o veio central de sua obra, ganhando a extensão do *ciclo*, caro ao período. Na década de 30, quando o escritor

ARIOVALDO VIDAL é professor de Teoria Literária da FFLCH-USP e autor de *Roteiro para um Narrador*. *Uma Leitura para os Contos de Rubem Fonseca* (Ateliê).



Carmo, de Pierre Verger (Salvador, anos 50)

Fundação Pierre Verger



está às voltas com a criação de seu *romance proletário*, publica a primeira obra voltada inteiramente ao tema – *Cacau* (1933) – cujo nome sintético fala da importância do fruto como metonímia central de todo o ciclo. E voltará ao tema uma década depois – ao publicar *Terras do Sem Fim* (1943) –, agora numa nova perspectiva, que resultaria em obra bastante distinta da anterior, ainda que nascendo dela. E não pararia por aí, não só desdobrando logo depois o novo romance numa segunda narrativa, como também dando uma nova configuração ao tema ao revisitá-lo nas décadas seguintes. As páginas a seguir são um comentário às duas primeiras obras do ciclo.

CACAU

O pequeno romance *Cacau* (Amado, 1978) – pouco mais que uma novela – conta a breve trajetória de José Cordeiro (conhecido por Sergipano), personagem central e também narrador da história. Filho do proprietário da grande fábrica da cidade decrépita (São Cristóvão, ex-capital do estado), ainda na infância o garoto vê a família empobrecer, quando o tio inescrupuloso leva seu sócio (e pai de José Cordeiro) à ruína e à morte. O garoto, que vivia no alto da cidade, lugar dos abastados e do antigo palácio do governo, conhecerá literalmente a descida social, indo viver na vila operária, no lado baixo da cidade, agora convivendo com os garotos pobres. Ao completar a maioridade, o jovem sergipano deixa sua cidade natal e vai em direção ao sul da Bahia atrás do sonho de enriquecer graças ao cultivo febril e à procura cada vez maior do mercado pelo fruto dourado. Chega então à Fazenda Fraternidade, do coronel Manuel Misael de Sousa Teles (conhecido por Mané Frajelo), nomes cuja ironia não demorará a se mostrar. Lá vive numa casa de trabalhadores “alugados”, junto com Honório, um negro enorme e de mãos enormes; Colodino, o marceneiro que conserta as “barcaças” onde seca o cacau, violeiro e noivo de Magnólia, uma filha de colonos; e João Grilo, mulato magro com jeito de malandro.

A narrativa irá se resumir a um registro de cenas da vida na fazenda e no povoado próximo dali, chamado Pirangi, para onde vão os colonos no fim de semana tomar cachaça e dormir no prostíbulo da Rua da Lama. As cenas todas falam de uma exploração escravista perpetrada pelo coronel da fazenda, cenas que são em si mesmas o ponto forte do pequeno romance, como o caso da garota Zilda, de 10 anos, filha de um colono, estuprada pelo filho bacharel do fazendeiro e que vai viver no prostíbulo até se matar por conta do desprezo do outro.

As cenas se sucedem, sem que haja propriamente uma curva ascendente que articule de modo dramático os episódios. Tomando livremente a conhecida oposição de Lukács, pode-se dizer que no romance todo o conflito do quadro social é muito mais *descrito* que *narrado*. Mais para o fim, dois fatos serão decisivos ao desfecho do romance: o primeiro, a sedução de Magnólia por Osório, o filho bacharel de Mané Frajelo, e a consequente tentativa de matá-lo por parte de Colodino, que só consegue no entanto dar um talho no rosto do sujeito, sendo por isso obrigado a fugir para o Rio, onde trabalhará como operário. O segundo fato é o amor que nasce entre Sergipano e a filha do coronel, que ia passar férias na fazenda, escolhendo sempre um “alugado” para acompanhá-la nos passeios, protegê-la das cobras, carregar seus pertences, etc. Quando Sergipano é designado, a moça se surpreende com a figura, distinta dos demais colonos; começa o interesse entre os dois, que acaba com a proposta da jovem Mária de fazerem o “irremediável”, o que levaria o pai a cancelar seu noivado com o advogado “almofadinha” e dar umas terras a Sergipano, agora seu genro. Este acabara de receber notícias por carta do Rio, pelas quais Colodino lhe falava que as dúvidas que ambos tinham anteriormente estavam agora esclarecidas para ele: tornara-se um grevista e sabia que havia um caminho para mudar a realidade que os oprimia na fazenda de trabalho escravo. Assim, o narrador se recusa ao convite da bela, loira e rica Mária, abandonando a fazenda para ir pro Rio, de

onde ele escreve agora seu romance, contando sua conversão e a descoberta da luta de classes que deu sentido e luz à sua vida.

A breve narrativa que inicia o *ciclo do cacau* é também uma tentativa do autor em criar o seu *romance proletário*, como aparece explícito na nota sempre citada que antecede o livro: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?”.

A nota fala, no quadro do romance de 30, de um momento de renovação do gênero, cuja justificativa será mais uma vez em nome do realismo – o “máximo de honestidade” –, como já apontavam os teóricos do *formalismo russo*. Ou seja, é preciso uma forma nova para dizer a realidade brasileira tal qual ela é e, de fato, essa proposição irá nortear o ciclo todo do nosso romance de 30, antes de mais nada com o compromisso em ser fiel ao homem do povo. O outro termo da equação – o “mínimo de literatura” – é algo próximo ao “manto diáfano da fantasia”, que apregoava Eça de Queiroz, e, com ele, todo o naturalismo luso-brasileiro.

Mas, exatamente, o que é esse *mínimo de literatura* que, pela formulação da nota, criaria o romance proletário? Começemos pelo estilo, para tentar dizer algo de uma obra já tão comentada.

Engana-se quem pensa que encontrará pelo livro todo o baixo calão que criou o anedotário sobre o autor, ou mesmo uma linguagem tosca. Ao contrário, o romance é narrado por um personagem escolarizado, na origem filho de industrial, e que domina seu estilo em (quase) todos os níveis, a começar pelo lirismo que rememora o ambiente da casa paterna e a figura admirável e um tanto inverossímil do pai:

“Nunca chegamos a ser muito ricos, pois meu pai, homem avesso a negócios, deixava escapar os melhores que apareciam. Fora educado na Europa e tivera hábitos de nômade. Esquadrinhara parte do mundo e amava os objetos velhos e artísticos, as coisas frágeis e

as pessoas débeis, tudo que dava ideia ou de convalescença ou de fim próximo. Daí talvez a sua paixão por mamãe. Com a sua magreza pálida de macerada, ela parecia uma eterna convalescente. Papai beijava as suas mãos finas devagar, muito de leve, com medo talvez que aquelas mãos se partissem. E ficavam horas perdidas em longo silêncio de namorados que se compreendem e se bastam. Não me recordo de tê-los ouvido fazer projetos” (p. 16).

E mesmo quando sai desse universo aconchegante, sua linguagem não perde a elegância de um realismo sóbrio, dando a nota concreta ao fato, sem “literatura”, como dizia a outra nota, sem também esquecer que escreve um romance. Mas aí surgem dois problemas, de diferentes níveis. O primeiro, mais circunstancial, o desejo de ser “muito honesto”, com isso trazendo para o texto o palavrão nem sempre motivado, ainda que muito parcimonioso no todo da narrativa. Um caso que chega ao hilário é o nome da vila dos operários: como as casas fazem fundo umas com as outras, a vila é chamada de “Cu com Bunda”. Mas será bem diferente o caso mais adiante – esse, sim, motivado –, quando o narrador contar a desventura de Zilda, a garotinha mulata de 10 anos estuprada e já vivendo no meretrício. Ela fica sabendo que Osório, o filho do coronel por quem ficou apaixonada, passará pelo vilarejo certo dia. Zilda compra um vestido novo com todas as suas economias e uma caixa de “ruge”. Queria, com isso, que o sujeito dormisse com ela e não com outra. Ao vê-lo passar, chama-o:

“– Osório...

– Quem é você?

– Zilda.

– Qual Zilda?

– Você me descabou na fazenda de seu pai.

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

E foi dormir com Antonieta.

No outro dia Zilda bebeu veneno” (p. 64).

Talvez aqui o palavrão ainda choque, ou melhor, ele deve chocar, havendo mesmo

algo de hilário na ingenuidade da garotinha ao empregá-lo. Dizendo melhor, há algo de asqueroso na mistura grotesca de ingenuidade e vivência da garota, ainda criança e já velha. Talvez o que mais choque mesmo é saber que o palavrão serve no fundo para que a garota diga quem ela é, tudo o que ela é.

O outro aspecto do estilo – esse sim um caso mais complicado – é a linguagem das camadas populares na obra. Nota-se claramente que ela muitas vezes se mostra desajeitada (ou descuidada), sem que o escritor tenha sabido resolver o problema da distância com relação ao homem espoliado. E aqui fica clara uma face ingênua da formulação que antecede o livro, pois, para ser muito honesto com suas personagens, será preciso mais do que esse mínimo de literatura, condição necessária para dar vida a elas. De fato, muitas vezes o leitor tem a sensação de que o problema não está resolvido (ou melhor, bem trabalhado) no plano do estilo – seja nas formas verbais, seja na concordância nominal, ou ainda nas variantes morfológicas –, criando certo desconcerto na obra entre os dois planos de linguagem. Tomando a formulação de Antonio Candido sobre o problema dos níveis de estilo no nosso regionalismo – no ensaio em que compara Coelho Neto a Simões Lopes Neto –, poderíamos dizer que, se Jorge Amado está distante do primeiro, por muitas razões, também não chegou à solução que o segundo deu ao problema – e certamente à que alguns de seus pares dariam –, mostrando uma distância insuperável nessa obra entre as duas linguagens. Isso leva à questão mais funda da distância (e desejo de superá-la) entre o intelectual e o homem do campo e de outra classe¹.

Quanto à composição do romance, o problema leva a outro mais complicado que envolve o foco narrativo adotado e a construção da personagem. A escolha da primeira pessoa fala, num primeiro momento, daquela honestidade mencionada, havendo aí uma identificação entre a voz, a confissão e a honestidade. Mas a coisa não é bem assim, e a distância entre a linguagem do

narrador e a de seus companheiros de luta e sofrimento já fala nesse sentido. Ocorre que a primeira pessoa é escolhida num processo de idealização da figura, pois era a voz mais propícia a dizer a “inteireza” da personagem. Dizendo de outro modo, com sua voz ficamos conhecendo não uma personagem qualquer, mas um narrador, capaz de compreender e penetrar o mundo à sua volta. Essa idealização se traduz numa espécie de sub-romantismo que acompanha a figura, ao destacá-la necessariamente do seu grupo. Vejamos: o narrador é branco e escolarizado, enquanto seus companheiros são negros ou mulatos e analfabetos; não contente com isso, o narrador faz questão de mencionar que tem “cabelos louros e encaracolados”, como os de Mária, diga-se de passagem, filha do coronel, que os tem “loiríssimos e crespos”. Isso se completa com o dado de ser destacado perante o grupo ao ser conhecido como Sergipano. Qualquer resquício de dado biográfico aqui pouco importa, importando antes o fato de que isso cria no narrador a condição de *estrangeirice* (e mistério) que marca o arquétipo do herói nas narrativas romanescas. Por tudo, ele é um ser eleito, diferenciado dos demais, que poderá conduzi-los quando chegar a hora...

Na verdade, ele saiu ao pai, figura também idealizada, pois, ao relembrá-lo, José Cordeiro diz que o industrial “vivia inteiramente para nós e para o seu velho piano [...] conversava com os operários, ouvia as suas queixas, e sanava os seus males quanto possível [...] vivendo em boa harmonia ele e os [setecentos] operários”; para coroar tudo, a fábrica prosperava (p. 16). E mesmo seu nome traz um signo de positividade cristã, o que se afina com os nobres sentimentos do jovem operário que, empobrecido, vira trabalhador explorado pelo tio: “esquecera muito do pouco que aprendera na escola, mas em compensação sentia um certo orgulho de minha situação de operário. Não trocava meu trabalho na fiação pelo lugar de patrão” (p. 21).

O retrato se completa com a cena final e o gesto altivo de Sergipano: a cena, clara-

1 Sobre esse tema em Jorge Amado e no romance do período, ver o ensaio “Os Três Tempos do Romance de 30”, de Luís Bueno (2002); especialmente sobre *Cacau*, ver o ensaio de José de Souza Martins, “O Marxismo nas Roças de Cacau” (2010, pp. 155-69).

mente pensada como *encenação*, dá-se como um triângulo no momento em que o narrador diz *não* ao convite de Mária. Afasta-se da fazenda, rumo ao Rio para encontrar-se com seus camaradas e, antes de tomar a curva do caminho e desaparecer, olha para trás e vê, de um lado, Mária e seus loiros cabelos batidos pelo vento; de outro, Honório, acenando com sua manopla. O sentido é claro, pois se nega a se vender à classe espoliadora, mas sabe que Honório (doente e de uma ingenuidade meio tosca) está condenado e que, portanto, é preciso também deixá-lo. Nega-se a ficar com a mocinha e, nesse momento, o romance, que poderia caminhar para uma historieta romântica, cumpre seu destino de proletário, ainda assim romântico.

Um outro aspecto problemático do livro, já mencionado, está na ausência de um conflito narrado de maneira concentrada. Os casos sumariados ou narrados de passagem por Sergipano trazem a marca da exploração violenta a que todos estão sujeitos à sua volta, mas não resultam em algo que se poderia considerar uma totalidade minimamente intensiva; antes se sucedem de modo um tanto *neutro*. O resultado é que as personagens não ganham nenhuma complexidade maior, ficando mesmo no nível de tipos sociais muito conhecidos, sem as implicações do *tipo* lukacsiano legado pelo realismo burguês, e que se faz na consideração de todas as mediações que marcam e dão vida à personagem no seu lugar histórico.

Ainda assim, não se deve tomar o pequeno romance na chave da pura negação, antes de mais nada pela fluência da narrativa, que já trazia a marca do grande contador de histórias que Jorge Amado se tornaria. E a ausência daquela densidade não retira da obra o que ela tem de vivaz, trabalhando uma matéria que se impõe pela força da denúncia. O *problema* posto no centro da obra é justamente o que lhe dá valor, pois, como diz Luís Bueno (2002, p. 270) ao se referir à produção do autor na década de 30, sua “grandeza vem exatamente de mergulhar sem medo em todos os paradoxos que sua opção literária e ideológica implicava”.

Os desequilíbrios do pequeno romance, seu “inacabamento” e impasses justamente falam desse escritor à procura de uma nova forma para dizer sua matéria e sua visão. No ensaio que escreveu para a edição recente de *Cacau*, José de Souza Martins (2010, p. 157) diz mesmo que, “de vários modos, este livro de Jorge Amado, ainda que ficção, é uma das primeiras e significativas expressões de uma nova maneira de ver e compreender o Brasil” ao pensá-lo no quadro dos intérpretes do país que marcaram aquela década.

TERRAS DO SEM FIM

Uma década depois, Jorge Amado voltará aos campos minados de cacau. Dessa feita, com uma obra densa e de outro nível, provando o amadurecimento do escritor – *Terras do Sem Fim* (Amado, 1983). Da primeira à segunda, correu a década de 30, em que os problemas mencionados em *Cacau* foram tratados nas demais obras do período, marcadas por uma forma inquieta em sua “transusão de poesia e composição descontínua”, conforme o comentário de Antonio Candido (1987, p. 205) ao tratar da contribuição de Jorge Amado e alguns autores do período, não só para a renovação dos assuntos e superação de perspectiva do velho regionalismo, como também para “construir uma nova maneira de escrever”.

Entretanto, na década de 40 o escritor reaparece trilhando outro caminho, com seu novo romance, agora de feição mais “clássica”, numa composição mais equilibrada, em que também os níveis de linguagem mostram ter superado os desconcertos da obra inicial do *ciclo*. Se perde em inquietação formal para os livros anteriores, este sem dúvida dá um salto amplo na obra do autor ao tratar do universo dos espoliados da zona da mata, ao mesmo tempo em que dá a entender que o escritor encontrara o caminho a trilhar doravante. Ao ser publicado, *Terras do Sem Fim* recebeu uma leitura de Antonio Candido que descreve por dentro a poética do autor, apontando aspectos decisivos dessa nova obra².

² Trata-se de “Poesia, Documento e História”, posteriormente recolhido em *Brigada Ligeira* (Candido, 1992, pp. 45-60).

A história se passa no mesmo sul da Bahia, na mesma região de *Cacau*, com personagens e paisagens idênticas. A vinculação umbilical do romance com a primeira narrativa está dada no sexto capítulo da terceira parte, quando aparece o coronel Misael de Sousa sendo ludibriado por um colono que aprendeu as regras do jogo e lhe passa para trás. Diz o narrador que nem adiantaram ao coronel os conhecimentos do genro advogado – pelo jeito, Mária ficou mesmo com o “almofadinha”.

Mas, agora, o autor abre mão de escrever um romance de combate, como havia feito no primeiro e em outros da década de 30, e se debruça sobre uma matéria vasta, espraída num sopro épico que leva a um afastamento do autor e seu narrador. Ao invés de um eu situado dentro da história, vivendo-a de modo *engajado*, afasta-se para a posição de uma terceira pessoa, sobrevoando toda a região do cacau, indo de Ilhéus e seu porto até o interior da mata, passando por vilarejos e fazendas. O afastamento dá a ele uma perspectiva histórica (apontada por Candido), em que busca ao mesmo tempo compreender a formação econômica, política e moral dos habitantes da região do cacau, bem como resgatar a memória que ficara viva na lembrança do escritor, desde a infância. O caráter memorialístico do livro aparece explícito na cena do julgamento do grande coronel da região, já próximo ao final do livro, quando o narrador revela que estava na sala acompanhado pelo pai e sorteia os jurados a mando do meirinho, “um menino que anos depois iria escrever as histórias dessa terra” (p. 257), o que não deixa de ser um resquício da idealização vista no primeiro livro. Mas não passa despercebida também a datação do exílio no final do texto.

Entretanto, fora as frases mencionadas naquela passagem sobre o menino que se tornaria escritor, o romance não está imerso na atmosfera memorialística, nem o narrador se situa dentro da história. Mas a condição de resgate de um passado que é também seu dá a ele uma necessidade maior de compreender as figuras e situações que

teimam em voltar à tona, compreensão que não abre mão do início ao fim de denunciar a violência da “terra adubada com sangue”, para citar a frase algo retórica que abre e fecha o romance.

Resumindo em poucas linhas seu enredo, o romance conta a história da disputa pela mata do Sequeiro Grande, extensão de terra de grande fertilidade na região cacaueira e ainda indevassada pela cobiça dos coronéis. Na disputa, estão de um lado os irmãos Sinhô e Juca Badaró e, de outro, o coronel Horácio da Silveira. As duas fazendas são as mais poderosas e prósperas da região, congregando em torno de si um grande número de “cabras” e trabalhadores do eito. A disputa pela posse da terra passa, primeiro, pela existência de um “caxixe”, falsa escritura que dá direito à mata. Enquanto ocorre a disputa nos meandros do fórum de Ilhéus, a contenda se decide mesmo é à base das tocaias, com jagunços e matadores “derrubando” os cabras do adversário. A vitória acaba ficando do lado do coronel Horácio que, depois de ter mandado assassinar Juca Badaró, vê a mudança do cenário político dar a ele todo o poder para tomar definitivamente as terras cobiçadas.

Esse é o núcleo dramático do romance, que o estrutura desde o primeiro capítulo e se desdobra até o final, articulando todos os planos de composição. Nesse sentido, o que faltara decisivamente ao primeiro livro da saga agora ocupa toda a narrativa e decide o destino das personagens. Se no primeiro as cenas e episódios se restringiam à fazenda e vilarejo do lugar, sem nenhuma amplitude, agora o desejo do autor é estender-se largamente para dar conta de um extenso espaço social, em que tudo se articula.

O romance se estrutura em partes de tamanho desigual quanto aos capítulos – “O Navio”, “A Mata”, “Gestão de Cidades”, “A Luta” e “O Progresso”. De fato, as três partes centrais formam a matéria nuclear do romance, as partes maiores, em que o narrador descreve a terra, caracteriza o homem e narra a luta. Mas o universo que se desdobrará aos olhos do leitor já se encon-

tra no navio que abre a narrativa (signo de aventura e vidas à deriva), vindo da capital para Ilhéus e trazendo muitas das personagens que selarão seu destino na mata. Nele, já estão postos os grupos e sua relação: na terceira classe, homens espalhados pelo chão, sujos e rotos, em busca do ouro que o imaginário popular criou das terras do cacau, muitos deles já desiludidos, nostálgicos da vida deixada para trás, avisados por um velho morador daquelas paragens de que o cacau não deixava ninguém voltar. Na primeira classe, os homens que detêm poder e dinheiro nas terras, os coronéis e proprietários; entre eles, algumas personagens que escaparam da terceira e vivem uma espécie de clandestinidade nesse outro lado: o chantagista do pôquer, a meretriz, o gatuno. Esses últimos ficarão em Ilhéus, sendo que os demais já no capítulo seguinte conhecerão seu drama.

Essas as personagens, esses os espaços. Disse que o romance é formado por cinco partes, divididas em diferentes números de capítulos. Deixando de lado essa primeira parte, que se passa no navio, e a última, que é na verdade o breve epílogo da narrativa, as três partes do meio da obra configuram os espaços decisivos numa articulação precisa, não esquemática. As três partes falam de dois espaços decisivos na narrativa – a mata e as cidades. É preciso ver como se configura essa relação entre eles, as personagens e a ação dramática. Vou enumerar apenas as três partes centrais.

A abertura da primeira parte (“A Mata”) se dá justamente diante do Sequeiro Grande, quando os homens amedrontados teimam em não entrar na mata, como uma espécie de lugar sagrado – e, de fato, no meio da floresta, entre bichos, mora o curandeiro ancião do lugar, figura sagrada para os lavradores. Num leve quadro de tom elevado, o cenário aparece na sua dimensão de santuário. Quando um lavrador tenta recuar, assustado pelo mistério à sua frente, o fazendeiro atinge-o com um tiro.

Mais do que o trabalho praticamente escravo dos “alugados”, aparece em primeiro

plano a violência que rege as relações entre os homens, especialmente patrões e empregados. Assim, entre esses se situam como figuras decisivas os capangas que enriquecem na região, fazendo serviços de tocaia e assassinatos. Entretanto, se fosse apenas pela presença de tipos sociais, o romance teria naufragado. Ocorre que é justamente a mudança – pensando apenas no romance de 33 como parâmetro – do tratamento das personagens que dá ao livro uma dimensão humana que o faz escapar de uma “crônica” do Brasil da Primeira República. Agora, o escritor quer dar a complexidade moral que sustenta (ao lado das armas e assassinatos) aquele universo de poder. Dos coronéis aos trabalhadores do eito, todos são vistos por um olhar mais penetrante quanto a sua humanidade, todos bem mais esféricos do que as figuras ligeiras do primeiro livro (como também assinala Candido) – e é certo que a trajetória toda de seu romance nos anos 30 terá sido fundamental para esse aprendizado.

Quanto aos coronéis, vem à tona a figura um tanto hierática de Sinhô Badaró, viúvo e com uma filha, um homem calado e sereno, melancólico, que faz questão que a filha continue o hábito da mãe de ler toda noite um trecho da Bíblia para que ele saiba como tomar as decisões do dia seguinte. Sinhô Badaró fica às vezes perdido na contemplação de uma oleogravura na parede da sala, representando a imagem bucólica de uma paisagem europeia que contrasta certamente a terra negra e suja de sangue do cacau. E, na melhor tradição do realismo, a oleogravura reaparecerá algumas vezes no caminho de Sinhô Badaró, ganhando uma significação maior em cada caso, tornando-se símbolo. Um momento de tensão interior da personagem se dá quando, instado pelo irmão Juca, Sinhô se vê obrigado a aceitar o assassinato de Firmo, pequeno proprietário que se interpõe entre os Badarós e a mata do Sequeiro Grande. Os olhos e o pensamento oscilam entre a gravura na parede, com seu mundo de sonho, e a realidade brutal que lhe exige a tomada de decisão. Ao argumentar com o irmão que se sente

mal em mandar matar o homem, sua fala é ouvida na varanda da casa-grande por um dos matadores mais certos da região (o negro Damião) e que estava encarregado do serviço. É notável o trabalho do narrador ao estender – sempre através do discurso indireto livre – a complexidade do coronel a seu capanga. Ocorre que Sinhô era a alma de Damião e, ao ouvir a indecisão do outro em ter que mandar matar, este vai ao lugar da tocaia e fica perdido em dúvidas que dilaceram sua alma ao descobrir que o ato que praticava poderia não ser praticado. Damião se vê jogado num poço que jamais suspeitara, enquanto espera a aproximação de Firmo para matá-lo. E a cena toda é um jogo entre as imagens da noite e das figuras que vêm à lembrança do matador, angustiado pela dúvida que se instalou na alma inocente e selvagem. Depois de pela primeira vez na vida errar o tiro, Damião começa uma peregrinação pelas estradas da mata; numa técnica recorrente ao realismo de 30, só de vez em quando o leitor receberá notícias de Damião e ficará sabendo que vaga pelos caminhos, mergulhado agora em sua loucura.

Mas, se a técnica no tratamento dessas personagens é a dramatização indireta do pensamento, muitas vezes a força vem ao situar a figura no centro da cena de modo descarnado. Menciono, por exemplo, o caso narrado na passagem da primeira para a segunda parte, em que dois lavradores cansados, sujos e famintos levam o cadáver de um colega morto pela malária para o povoado mais próximo a fim de dar-lhe um enterro “digno”, ou melhor, unicamente entregá-lo às três filhas para que seja enterrado; estas, diga-se de passagem, são moradoras do bordel do lugarejo, depois de abandonadas pelos “poderosos” do lugar. Caminham com dificuldade e param para descansar junto às casas dos lavradores. Cai a chuva, voltam a caminhar e chegam ao lugar depois de muitas horas. Somente isso, mas a cena é de uma singe-

**Mercado Modelo, de Pierre Verger
(Salvador, anos 50)**

Fundação Pierre Verger





leza difícil de explicar pelo seu “mínimo de literatura”, agora sim no melhor sentido.

É o mesmo caso que ocorre com a figura de outro matador, “um mulato escuro, descalço, mas de esporas, um revólver saindo por baixo do paletó rasgado”. Ele deve levar uma carta a Sinhô Badaró, mas deve ser o mais rápido possível. Para tanto, terá de passar por Ferradas, o lugarejo que pertence ao coronel Horácio, inimigo de Sinhô. O homem hesita, pois sabe que o coronel deu ordens para “derubar” os homens do adversário que passassem por lá. Mas não há jeito, tem de ser o mais rápido possível, segundo a incumbência, e portanto Militão fará o que precisa ser feito:

“O homem recebeu a carta. Antes de sair em busca do cavalo, perguntou:

– Tem resposta?

– Não.

– Entences até mais ver, seu Azevedo.

– Boa viagem, Militão.

Da porta o homem voltou a cabeça:

– Seu Azevedo!

– O que é?

– Se eu ficar na estrada, por Ferradas, vosmicê olhe por minha mulher e meus filhos...” (p. 160).

Como na cena da garota e seu palavrão, a frase simples do final – quase diria também aqui *singela*, não fosse o absurdo – dá a figura do sujeito por inteiro, assim como o pé descalço e com esporas.

Desse modo, de cima a baixo na estrutura de poder, as personagens são tratadas agora de maneira densa, procurando o narrador compreender-lhes a alma e as motivações. E não se pode deixar de mencionar, nesse caso, a presença admirável das personagens femininas, que farão cada vez mais a notoriedade do autor e sua devoração pela mídia. No romance, há quatro personagens que merecem menção, ao menos: Ester (mulher do coronel Horácio); Don’Ana (filha de Sinhô Badaró); Raimunda (agregada do mesmo fazendeiro, “irmã-de-leite” de Don’Ana); e Margot (amante de Dr. Virgílio, advogado do coronel Horácio da Silveira).

São quatro mulheres ocupando diferentes lugares sociais no mundo patriarcal. Margot é, em muito, um tipo social, que vive numa “pensão de mulheres” em Salvador e que, ao conhecer o estudante de direito Virgílio, passa a sustentá-lo. Depois de abandonada pelo agora advogado, continua em Ilhéus, mantida por Juca Badaró, dançando no cabaré da cidade e apanhando dele quando se assanha para os lados do outro amante.

Educada para viver nos salões, como sua amiga de colégio acabará fazendo, a frágil e doce Ester aceita o casamento com Horácio, o fazendeiro bruto e violento, vivendo exilada dentro de casa, com pavor das cobras que rondam o terreiro e ameaçam entrar nos dias de tempestade. Conhecerá o advogado do partido (e do marido), Dr. Virgílio, com quem iniciará o romance que dará, ao livro, alguns de seus belos momentos. Se a primeira era um tipo social sem grande densidade, Ester já é tratada como personagem central da narrativa, seja pela técnica do indireto livre que mostra seu mundo interior, seja pela transformação que sofrerá. Se em Margot a vida sexual é também uma forma de se sustentar, com Ester e sua liberdade de classe a sexualidade dará à personagem uma beleza que a outra não tem. Ao mesmo tempo, as cenas de sua morte (por malária) serão belas também, ainda que a sequência toda emocionada seja sempre um perigo para o escritor que se quer “moderno”.

Desde o início, sem outra mulher na família, sem mãe e no meio dos homens, Don’Ana vive como um Badaró; não sabe vestir os vestidos que ganha do pai, ou imitar o penteado das mulheres da cidade, no entanto, sua graça e força de mulher do campo conquistam a mais maneirosa das personagens, o jogador e charlatão João Magalhães, que muda radicalmente de vida.

A última em escala social, em vida sexual, é a agregada dos Badarós, Raimunda. Talvez seja mais justo dizer, a última em desejo. Don’Ana e Raimunda nasceram juntas, e foram alimentadas pela mesma ama-de-leite, Risoleta, mãe da segunda e cozinheira da fazenda. Nasceram juntas, foram batiza-

das juntas, cresceram juntas na mesma casa e casaram juntas. Mas a primeira era filha do coronel; a segunda, da cozinheira (e, dizem, do velho Badaró). Desde a meninice, a mãe nunca deixou de mostrar a preferência pela outra, exigindo que a filha reconhecesse sua inferioridade e nunca tocasse em nada que fosse da outra garota; mais do que isso, a mãe só tinha olhos e cuidados para a “branca” e, ao morrer, morre olhando para ela. Raimunda cresceu invisível e, quando vista, era uma “bruxa horrorosa”.

É pungente a cena do capanga de Juca Badaró se declarando a ela, bem como a figura toda de Raimunda que, mesmo no dia do casamento, não consegue estar na sala durante a festa e fica trabalhando na cozinha. Não diz uma palavra durante o romance, sempre “enfezada”. Como nada diz, é esquisita. Entra na sala para varrer o chão; Sinhô a manda embora com um gesto, pois está conversando. Quando ele a chama, para tratar justamente de seu casamento, Raimunda volta com a vassoura, pois se padrinho chamou foi para varrer o chão. Mas o narrador não deixa de notar que no quarto, sozinha, à noite, no escuro, mais esquecida do que nunca, ela pega um pente sem dentes que Don’Ana jogara no lixo e enfeita o cabelo.

A primeira parte fala da vida nas fazendas e matas do cacau, cujo signo central é a violência que medeia a relação entre os grupos sociais, pois, como diz uma personagem, a melhor maneira de “enricar” naquela região é ser bom pistoleiro. De fato, a narrativa toda está permeada de tocaias armadas de lado a lado. Nesse sentido, a figura de Antonio Vítor, que se casa com Raimunda, é significativa, pois ao ir para a região do cacau vai com o sonho de ganhar dinheiro e voltar para casar e viver com sua noiva em Sergipe. No navio, um velho lavrador adverte-o de que os homens que vão não voltam e, de fato, Antonio Vítor não voltará, pois fica preso à terra, revelando-se um cabra de confiança dos Badarós ao mostrar sua fidelidade e pontaria com a arma. Não há coronel que tenha enriquecido sem uma ficha corrida na memória do povo.

O limite dessa e de outras figuras do romance é correr o risco de certo neonaturalismo ao serem tragadas pelas condições materiais que as sujeitam. Entretanto, a complexidade maior das personagens de agora parece escapar a isso. No caso de Antônio Vítor, por exemplo, de fato não consegue mais se livrar da mata, cuja metáfora recorrente no romance é a do visgo do cacau mole, que entra nos dedos e pés e não sai mais, fixando a personagem à terra. Mas a imagem que sua figura passa ao leitor é a de alguém que encontrou sua verdadeira identidade; tanto assim que o amor que sente pela agregada Raimunda parece mesmo mais intenso do que o sentimento que nutria pela noiva que ficara na cidade natal.

A violência é, portanto, o modo de impor as relações escravistas de trabalho e de família. Ester morre de malária, mas, ao descobrir a correspondência trocada entre ela e o amante, este não escapa à tocaia do coronel traído, para quem Dr. Virgílio trabalhava e – apenas uma das situações irônicas do romance – que salvara da prisão justamente livrando-o da acusação pelo assassinato de seu inimigo Juca Badaró. O cacau dá poder aos fazendeiros, e a “repetição” faz o resto.

Essa condição marca todo o primeiro espaço do romance, cujo centro é a mata de Sequeiro Grande, o coração da floresta (e das trevas) em cujo seio vive o místico Jeremias no convívio com as cobras e outros animais, dotado de uma sabedoria sagrada para os homens que vivem ao redor da mata e têm medo de penetrá-la por violarem um lugar sagrado, habitado por curupiras e outras entidades. Mas nem ela resiste à sanha dos fazendeiros e, se a primeira parte se abre com a descrição dos mistérios que amedrontam os homens que tentam invadi-la, termina justamente com a morte fulminante do beato Jeremias, quando tem a visão da destruição que se aproxima.

A segunda parte nuclear do romance – “Gestação de Cidades” – fala justamente do nascimento das cidades em torno do cacau, cuja economia gira em função do fruto. E

o faz num trabalho de grande composição, que justifica plenamente o adjetivo de Antonio Candido ao dizer que, nesse livro, estamos diante de um escritor que pensa sua narrativa, um “Jorge Amado construtor”. De fato, Amado constrói suas cidades com muito senso de proporção, articulando-as de maneira integrada ao todo da narrativa. Essa parte se compõe da descrição, basicamente, de três cidades que gravitam em torno do cacau: o povoado de Ferradas, a cidadezinha de Tabocas (depois Itabuna) e Ilhéus, cidade portuária e centro urbano da região.

Da primeira para a terceira, ocorre uma ampliação do espaço urbano, com as consequências evidentes na vida de seus habitantes. A primeira (Ferradas) está inteiramente na mão do coronel Horácio da Silveira e, por estar próxima da mata e das fazendas, sente o peso da violência de maneira imediata. Ou os adversários são mortos ao passar por ali, ou passam e fazem “arruaças”, atirando pra todo lado. Mas o que marca decisivamente o lugarejo na memória do leitor é a prostituição das mulheres, geralmente abandonadas pelos homens poderosos das fazendas ou que tiveram o marido assassinado, e acabam se tornando uma extensão da miséria da mata, pois servem como consolo aos homens que vão procurar seus serviços depois de terem sido explorados durante a semana. A miséria e a violência que seus pais, irmãos e maridos vivem na plantação de cacau se estendem a elas na forma de prostituição. Quando recebem o corpo do pai morto, as três filhas que vivem no prostíbulo querem que o padre do lugar encomende o corpo; mas precisam do apoio de todos de lá, pois o eclesiástico só vai até ali “por muito dinheiro”.

Se Ferradas se resume a isso, Tabocas já é uma pequena cidade com uma vida social e urbana mais definida. Aparece aqui o lugarejo que marca o interior do Brasil da Primeira República, com a cidade dividida ao meio: metade pertence ao coronel da situação, metade ao da oposição. Assim, há um médico que atende os correligionários de Horácio, outro, os dos irmãos Badarós; uma farmácia

para aqueles, uma para os outros; o dono da loja de ferragens é dos Badarós, mas se pasará para o outro lado quando Horácio estiver na situação e nomeá-lo prefeito do “novo município”. Aqui aparece um raio mais amplo do poder do cacau e dos fazendeiros, pois agora miséria e violência, com algum disfarce, se traduzem nas relações políticas da pequena cidade, em que as palavras podem custar a vida a um homem. É jocosa a cena do alfaiate – cuja alfaiataria é o centro de boatos da cidade – indo preocupado até o médico braço direito de Horácio implorar que ele não conte ao coronel o que se diz na alfaiataria sobre sua mulher e o amante...

Mas o centro dessa segunda parte fica reservado para o tratamento da cidade de Ilhéus. Se, na primeira, violência e miséria eram o prato de comida das mulheres do meretrício e, na segunda, se traduziam na condição do cabresto eleitoral – Horácio elege o prefeito que será tratado com “rédea curta” –, na terceira cidade, os signos da lavoura do cacau se infiltrarão em todos os níveis de relação social e simbólica, sem que por isso violência e miséria deixem de dar as caras o tempo todo, sem disfarce; afinal Padre Paiva (vereador) andava com o revólver sob a batina, pois tinha que defender suas plantações...

Se em Tabocas o dono da loja de ferragens e armas era disputado pelos coronéis, agora estes terão de se haver com os donos do comércio exportador de cacau, um dos motivos que levam os Badarós a perderem a guerra com Horácio. Se o médico e orador da cidadezinha era o cabo eleitoral mais importante do coronel Silveira, agora cada lado tem ligado a seu partido um jornal da cidade, com seus jornalistas venais; e nas festas em homenagem a São Jorge, a igreja é disputada pelos dois lados, sendo devidamente divididas as posições na procissão.

Toda a vida social e simbólica da cidade – igreja, comércio, justiça, política e imprensa – é perpassada pelo poder dos coronéis, que trazem atrás de si o séquito de sequazes: fazendeiros menores, cabras, jagunços, juizes, advogados, desembargado-

res, comerciantes, políticos, jornalistas, médicos, meretrizes, etc. É em Ilhéus, mais do que nos vilarejos anteriores, que se vê com toda a clareza o poder dos Badarós – que estão por cima na política – e de Horácio, que vencerá a briga pelo Sequeiro Grande quando assassinar Juca Badaró e o jogo político se alterar. Ainda que também se veja nas cidadezinhas, é sobretudo em Ilhéus que se percebe a força do escritor como cronista da vida provinciana, renunciando a obra que escreverá mais tarde: o olhar arguto do narrador, atento ao ridículo das situações, ao mais baixo e servil onde possa estar a violência – agora transformada na moeda do favor –, aparecendo quase sempre voltado ao cabaré da cidade, seu espaço simbólico.

Talvez se possa criticar no romance a perda da força dramática nessas passagens em que vem ao primeiro plano o cronista da província, em detrimento do núcleo dramático construído no início. Mas não é o caso, seja pela necessidade de dar sustentação ao cenário, seja pela articulação dos motivos mínimos com o núcleo da obra. Nesse sentido, vale notar a figura secundária, mas admirável, do jornalista Manuel de Oliveira, redator principal do jornal dos Badarós. É a imagem acabada do jornalista cínico, venal, servil, em cenas hilárias que encobrem de cores e vivacidade as relações violentas do campo. Oliveira é a imagem desse universo: ataca a vida pessoal do advogado da oposição, cuja amante o sustentava, e ao mesmo tempo não sai do cabaré. Quando a meretriz lhe pede que pague um uísque, ele olha disfarçadamente para o coronel, perguntando com os olhos se poderá jogar na sua conta o pedido; quando este responde que sim, ele chama o garçom falando grosso. E são realmente saborosas as cenas paródicas da linguagem dos advogados e jornalistas que se atacam no púlpito e na imprensa, e configuram por inteiro a vida mental da cidade.

Se o campo era o espaço decisivo da primeira parte, se a cidade o era da segunda, agora na terceira (“A Luta”) o espaço será a imissão dos dois anteriores, numa cons-

trução dialética em que a violência do primeiro se estende até o segundo, e o poder das instituições do segundo decide a vida do primeiro. Dizendo de outro modo, a luta se dará no campo e na cidade.

A luta é a disputa final pela mata do Sequeiro Grande, as terras que darão o poder absoluto da região (e muito mais, como a história demonstrou) ao fazendeiro que as conquistar. Cria-se nessa parte um problema de ordem da representação. Tanto o título escolhido (“A Luta”) – que pode remeter ao livro de Euclides da Cunha – quanto a própria estruturação do enredo de *Terras do Sem Fim* anunciam claramente um conflito de proporções épicas, mas que a rigor não se dá, criando algum desconcerto no leitor e na obra. O escritor parece evitar uma cena que seria grandiloquente, ou mesmo inconvincente, preferindo fazer que as cenas e notícias do conflito, que efetivamente ocorre, se alternem com a narração dos fatos da vida pessoal das principais personagens. O tom épico é anunciado ainda pelos cantadores das feiras do sertão, que contam em verso e violão as histórias antigas do início do século e cultivo do cacau. Mas, ao mesmo tempo, há algo já de tamanho menor no fato de o narrador e algumas personagens chamarem os conflitos de “barulhos”. De épico mesmo, haveria a morte violenta contra muitos cabras e trabalhadores dos dois lados, mas dos quais nada se sabe (nem o nome), além de que foram mortos muitos e tiveram seus olhos, parte da pele e “ovos” arrancados. A narração se concentra mesmo na figura dos protagonistas, várias vezes na forma de tocaia sofrida.

Mas, se o título parece algo grandiloquente, de uma épica que a história não legou à memória dos cronistas – ou o cronista não legou à memória dos leitores –, o fato é que o romance mantém o nível nessa última parte ao se deter na trajetória das personagens que decidem a história do lugar, e a saída do romance será a crônica final da apoteose de Itabuna e Ilhéus, em tom de farsa.

Como ficou dito, na última parte os dois espaços se cruzam, um interferindo

diretamente no outro. Nesse cruzamento, ocorrem duas histórias simétricas no romance, protagonizadas por dois personagens da cidade, cujo destino se decide na mata. A primeira é a do charlatão e trapaceiro João Magalhães, que se aproxima de Juca Badaró para tomar-lhe o dinheiro no pôquer do cabaré. Como passa por engenheiro, percebe a possibilidade de ganhar dinheiro, aceitando fraudar uma escritura de posse das terras do Sequeiro Grande. Mas ao chegar à mata, depois de uma medição feita mais pelos cabras do que por ele, João Magalhães se encanta com a beleza rústica de Don'Ana e acaba se casando com ela. E a beleza do episódio está em que João Magalhães não sai mais da mata, tornando-se um Badaró e lutando no conflito final.

O segundo episódio, simétrico a esse, está no também urbanizado Dr. Virgílio, que vai para Ilhéus e depois para as pequenas cidades, a fim de fazer o caminho mais curto até a cadeira de deputado federal. Também ele se encanta com a esposa de Horácio da Silveira, o coronel a quem representa no fórum e na cidade, arranjando também ele uma escritura falsa para as terras de Sequeiro Grande. Mas a história do advogado é mais dramática que a de seu rival. Enquanto o coronel está na fazenda às voltas com a defesa das propriedades, Virgílio e Ester vivem o caso amoroso no palacete de Ilhéus, para onde fora mandada a mulher a fim de fugir dos “barulhos”, e onde sonham os amantes em fugir o quanto antes daquele sem fim. Ocorre que um incidente no cabaré traz consequências imprevistas para o advogado. Por conta do comportamento leviano de Margot, ex-amante de Virgílio e agora protegida de Juca Badaró, este tem um ato de confrontação com o advogado de seu inimigo. O incidente ganha proporções inimagináveis para Virgílio, que pensava mesmo em voltar a cumprimentar o Badaró. Mas Horácio fica sabendo do episódio e da versão que corria, a de que Juca Badaró humilhara seu advogado. O coronel exige que Virgílio assumira a autoria do atentado que vai praticar contra o Badaró. É preciso que a população

de eleitores não veja o advogado do partido e de Horácio como o homem desmoralizado que os boatos criaram. Bastará que seja ele a contratar o serviço com o pistoleiro indicado pelo coronel que, de qualquer forma, cometeria o crime. Para os interesses de Virgílio, indispor-se contra o eleitorado, o partido e os coronéis – há outro que está na sala pressionando-o também – seria abrir mão de tudo o que conquistara até então, sobretudo a vaga de deputado prometida por Horácio. Na noite em que o homem deve morrer, Virgílio está com Ester na cama, que dorme nua, enquanto o advogado vê a chuva torrencial cair pela janela, e pensa no ato que está para ser consumado. Pelo mesmo procedimento de dramatização interior da personagem, dando a conhecer seus pensamentos cheios de culpa pelo ato que praticara, o romance atinge um de seus melhores momentos (o quarto capítulo de “A Luta”), cuja força não está simplesmente na matéria, mas no modo como os motivos espalhados pela narrativa se juntam no pensamento da personagem, que sente a verdade ouvida tantas vezes de que ninguém escapa das terras do cacau, articulando então os motivos do visgo do fruto e do visgo do sangue, da incapacidade de chorar da personagem e a chuva que cai e para a qual acaba fugindo, ao reconhecer que tudo o que fizera para escapar da barbárie – o amor às leis, aos livros, aos costumes civilizados – tudo cedia diante do homem que ele se tornara, pensando bem, antes mesmo do crime que praticava.

Os dois espaços se misturam também para decidir a sorte dos coronéis e o fim da luta. Juca Badaró escapa do atentado encomendado, mas não escapa do seguinte, consumado pelas costas num restaurante de Ilhéus, quando jantava com um negociante. Se a violência do campo se consuma na cidade, é agora a cidade que vai ditar o fim dos conflitos na mata. Sinhô Badaró luta já sem o irmão que acabara de morrer e, o que é pior, sem recursos. A luta consumira todo o seu dinheiro e, quando vai à cidade vender a safra seguinte aos exportadores, fica sabendo que já não tem mais o crédito que tinha

– o governo do estado sofrera intervenção a fim de garantir a posse do Dr. Seabra, que chega em carro do Exército. Sem dinheiro, sem homens, sem apoio, perde a luta para Horácio da Silveira, o mais sanguinário dos coronéis, mas que agora voltava ao poder³.

O epílogo do romance (“O Progresso”) traz a ironia já no título e, como foi dito, é narrado em boa parte num tom farsesco, para falar da “comédia” que sucede aos acontecimentos trágicos. O coronel Horácio é acusado e processado pela morte de Juca Badaró, não menos assassino do que ele; e o julgamento todo é um teatro canastrão do início ao fim, assistido pelo narrador quando criança. O coronel passa a noite na “farra” com os amigos, bebendo na sala da prefeitura onde estava preso; no julgamento, recusa-se a sentar no banco dos réus e na cadeira que trazem – que o transformaria numa visita; fica mesmo de pé, encarando o juiz, etc.

Logo depois, a cidade recebe o primeiro bispo, sinal inequívoco de que o progresso havia chegado a Ilhéus! O grande advogado que defendera o coronel Horácio no julgamento, um bêbado inveterado, na madrugada vazia da cidade encontra unicamente uma pessoa na rua com quem conversar. Trata-se justamente do desocupado “homem do anelão falso” que o advogado destruíra no julgamento, e que era a peça-chave da promotoria, pois o assassino se abrira com ele. Num momento de confissão, bêbado e cínico, vendo o êxtase da cidade com a chegada do bispo e a consagração do coronel depois do julgamento – agora o grande e poderoso homem –, resume todo o sentido da história para o outro: “Tudo é o cacau, meu filho... Nasce até Bispo em pé de cacaeiro...” (p. 272).

Com *Terras do Sem Fim*, Jorge Amado parecia ter encontrado não talvez o veio mais inventivo de sua obra, mas sem dúvida o mais fértil.

³ O episódio refere-se à eleição de J. J. Seabra ao governo do estado, em 29 de dezembro de 1919, derrotando Paulo Fontes. Mas a posse só se deu com a intervenção federal decretada por Epitácio Pessoa, em 23 de fevereiro do ano seguinte, em função dos protestos da oposição, liderada por Rui Barbosa.



BIBLIOGRAFIA



AMADO, Jorge. *Cacau*. 32ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1978.

_____. *Terras do Sem Fim*. 50ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1983.

BUENO, Luís. “Os Três Tempos do Romance de 30”, in *Tereza. Revista de Literatura Brasileira*, 3. São Paulo, 2002, pp. 254-83.

CANDIDO, Antonio. “Poesia, Documento e História”, in *Brigada Ligeira e Outros Escritos*. São Paulo, Editora Unesp, 1992, pp. 45-60.

_____. “A Nova Narrativa”, in *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo, Ática, 1987, pp. 199-215.

MARTINS, José de Souza. “O Marxismo nas Roças de Cacau”. Posfácio a *Cacau*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010, pp. 155-69.

