



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

“NESTE MUNDO SÓ ELE MANDAVA”:
NARRADOR E NARRAÇÃO NO “CICLO DO CACAU” DE JORGE AMADO

por

WLADIMIR SALDANHA DOS SANTOS

Salvador
2009



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

“NESTE MUNDO SÓ ELE MANDAVA”:
NARRADOR E NARRAÇÃO NO “CICLO DO CACAU” DE JORGE AMADO

por

WLADIMIR SALDANHA DOS SANTOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Lingüística da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras – Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Igor Rossoni.

Salvador
2009

A

Cristiana Ribeiro da Rocha – amor e vida em constante reescrita.

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares,

Pedro, Dinorah e Miracy Saldanha – a vida, os livros, o sonho.

Ao Prof. Dr. Igor Rossoni,

Orientador, pelo bom convívio e pela oportunidade de refletir sobre a arte da narrativa.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras e Lingüística da UFBA.

Aos colegas que ingressaram no PPGL-UFBA em 2007, em cuja companhia foi possível estabelecer o diálogo sempre necessário à reflexão.

A Fátima Soares, pela leitura atenta destas páginas.

E, especialmente, pelas razões abaixo:

Esta dissertação não seria possível sem que um dia o valor da amizade me tivesse feito parar nas mãos, emprestado, um livro de Jorge Amado; sem que muitos anos depois, ainda o valor da amizade me tivesse incentivado a voltar ao Instituto de Letras da UFBA; sem que, por fim, aquela amizade primeira reaparecesse, de repente mas tão oportuna, para me colocar nas mãos de novo – agora presenteado! – o velho volume da primeira leitura. Agradeço, na ordem, a

Roberta Abreu, Marta Maria da Silva Brasil e, de novo, a Roberta Abreu.

“Seu mundo tinha os limites das suas fazendas, mas ah!, neste mundo só ele mandava, só ele era obedecido, só sua voz tinha autoridade.”

De São Jorge dos Ilhéus (AMADO, 1968 [1944], p. 273).

RESUMO

Esta dissertação objetiva refletir sobre possíveis relações entre as obras de Jorge Amado que tematizam a zona cacauera do Sul da Bahia. O estudo é comparativo e dirige-se às estratégias da enunciação no chamado “ciclo do cacau”, sendo requisitados elementos do enunciado de cada obra apenas no que possam contribuir para a reflexão sobre os respectivos narradores. Observa-se que a crescente empatia da narração pelos registros dos vários estratos de linguagem implica estilização e polifonia do texto, o que confirma a inserção do *corpus* no cenário moderno. A pesquisa evidenciou também o dinamismo do “ciclo”, por meio da contínua reescrita dos enunciados.

Palavras-chave: Narração. Ciclo do cacau. Estilização. Polifonia. Dinamismo. Reescrita.

ABSTRACT

This dissertation intends to pond over possible connections among Jorge Amado's work, which reason the cocoa region in South Bahia. The study is comparative and applies to enunciation strategies on which is named "cocoa cycle", being each work's fable elements required only on what they may contribute to the reflection regarding the respective narrators. It is observed that the narration growing empathy for the records of various language excerpts implies in stylization and polyphony of the text, which confirms the *corpus* insertion in the modern scenery. The research also made evident the dynamism of the "cycle" through the successive rewriting of the fables.

Key-words: Narration. Cocoa cycle. Stylization. Polyphony. Dynamism. Rewriting.

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – RELAÇÕES TEMPORAIS – A “TOCAIA”	128
TABELA 2 – RELAÇÕES TEMPORAIS – O “PROGRESSO”	129
TABELA 3 – COMPARATIVOS TEMPORAIS	130
TABELA 4 – TEMPO, MODO E VOZ	131

SUMÁRIO

Introdução	12
1 Em torno do “ciclo do cacau”	17
1.1 Por uma metacrítica do <i>corpus</i> :	17
1.1.1 A denominação “ciclo do cacau”	17
1.1.2 Um “ciclo” dividido? A busca da ruptura.	19
1.1.3 A busca da continuidade: o percurso de José Paulo Paes	20
1.2 Auto-referencialidade do <i>corpus</i>	21
1.3 Em demanda do narrador	24
2 Projetos da narração	26
2.1 Generalidades	26
2.2 <i>Cacau</i> e o “mínimo de literatura”	26
2.3 <i>Terras do Sem Fim</i> : o sistema declarativo autoral	32
2.4 <i>São Jorge dos Ilhéus</i> : predicação e seqüencialidade	34
2.5 <i>Gabriela, cravo e canela</i> : a voz para o narrador	37
2.6 <i>Tocaia Grande</i> : uma malha intra e intertextual	39
2.7 <i>A descoberta da América pelos turcos</i> : entre divertir o público e provocar a crítica	43

3	Narração e tempo	49
3.1	Generalidades	49
3.2	<i>Cacau</i> : tempo psicológico e estabelecimento do <i>tempo da fábula</i> “toçaia”	50
3.3	<i>Terras do Sem Fim</i> : tempo de onisciência e tempo de testemunho	53
3.3.1	O <i>hoje</i> do narrador	53
3.3.2	Uso de prolepses internas e tom testemunhal do narrador	55
3.3.3	Presente dramático e modo <i>showing</i> de narrar	56
3.4	<i>São Jorge dos Ilhéus</i> : tempo de onisciência e tempo de “progresso”	57
3.5	“Progresso” e simultaneidades em <i>Gabriela</i>	58
3.6	<i>Tocaia Grande</i>	60
3.6.1	O tempo tematizado	60
3.6.2	Ritmo e divisões exteriores da obra	62
3.6.3	Cronologia diegética de <i>Tocaia Grande</i>	63
3.7	<i>A descoberta da América pelos turcos</i> : estratégias temporais a serviço do entretenimento	63
3.8	Considerações sobre o tratamento do tempo no “ciclo”	66
3.8.1	Hipótese cronológica; a ordem de publicação.	65
3.8.2	Duração e preponderância da “toçaia”	70
4	Narração e personagens	72
4.1	Generalidades	72

4.2	Visão geral dos <i>tipos</i> do “ciclo”. Importância de <i>Cacau</i> como matriz de personagens	74
4.3	Do monologismo à polifonia: quando as personagens assimilam a narração	76
4.3.1	Sergipano, de <i>Cacau</i>	76
4.3.2	Os “contadores de histórias” de <i>Terras do Sem Fim</i>	74
4.3.3	Joaquim, Carlos Zude e Antônio Vítor, de <i>São Jorge dos Ilhéus</i>	76
4.3.4	João Fulgêncio, de <i>Gabriela, cravo e canela</i>	80
4.3.5	Jacinta Coroca, de <i>Tocaia Grande</i>	83
4.3.6	Historiadores e personagens secundários em <i>A descoberta da América pelos turcos</i>	86
4.4	Do discurso indireto livre ao discurso estilizado: quando a narração assimila as personagens	88
4.4.1	Considerações gerais	91
4.4.1.1	Discurso indireto livre e modernidade da narração amadiana	91
4.4.1.2	Discurso indireto livre e responsabilidade do narrador	93
5	Narração e espaço	95
5.1	Generalidades.	95
5.2	O espaço estrutural	96
5.2.1	Caracterização do espaço físico como <i>topos</i> de começo do “ciclo”	96
5.2.2	Topônimos usados como divisões exteriores das obras	99

5.3	O espaço tematizado: o percurso dos <i>motivos</i> aos <i>temas</i>	102
5.3.1	Dois exemplos de <i>motivos</i> refundidos em <i>temas</i> :	103
5.3.1.1	O espaço problematizado: a barra de Ilhéus	103
5.3.1.2	O espaço idealizado: Baforé/Tocaia Grande x Guaraci/Irisópolis	104
5.4	A imagética do espaço no “ciclo”	106
5.4.1	O espaço físico como espaço personificado	107
5.4.2	O espaço psicológico como espaço indeterminado	110
5.4.3	O espaço social como espaço desmitificado	113
6	Considerações finais	118
6.1	Constatações	118
6.1.2	Integridade dinâmica do <i>corpus</i>	119
6.2	Modernidade da narração	120
6.3	Três conclusões em negativo ou A Babel de Jorge Amado:	122
6.3.1	Não há centro	124
6.3.2	Não há repetição	124
6.3.3	Não há obra-síntese	125
	Referências	132

INTRODUÇÃO

O referencial teórico

As primeiras reflexões sobre o que a moderna Teoria Literária configurou como sendo o “narrador” provêm ainda do pensamento clássico. Mas a figura do narrador, esboçada então, não se dissociava da do autor, e este, por sua vez, confundia-se com o escritor real; teoricamente, não havia estatuto ontológico para o narrador, nem estatuto funcional para o autor.

No início do Século XX, a partir do movimento do Formalismo Russo, a instância produtora do discurso literário é tratada, pela primeira vez, com autonomia. Começa-se a urdir uma teoria literária atenta à “noção de construção” (TYNIA NOV, 1978, p. 39), esboçando distinções que seriam desenvolvidas posteriormente – como a que Tomachevski (1978) efetiva entre *fábula* e *trama*. Mas é de Eikhenbaum, no texto *Sobre a Teoria da Prosa*, essa percepção particular do narrador: “Às vezes, a novela desdobra-se juntamente com a palavra: quando há a introdução de um certo narrador cuja presença é motivada pelo autor ou não explicada” (1978, p. 158).

O Estruturalismo reelabora e dá continuidade ao tratamento ontológico do narrador. Partindo da diferença entre *narrativa*, *história* e *narração*¹, feita por Gérard Genette (1972), *Discurso da Narrativa*, a instância enunciativa da obra literária avulta, permitindo dissociar-se inclusive do *ponto de vista* – que para Genette é estudado separadamente da voz, como *modo narrativo*.

Entretanto, a assimilação desse legado teórico pela universidade brasileira convive, nos tempos atuais, com outras discussões, como as oriundas do Pós-estruturalismo – que questiona constantemente o subjetivismo e o essencialismo do pensamento Ocidental –, as provenientes das análises de Mikhail Bakhtin – que tratam

¹Para Genette, *narração* é o ato de produção da *narrativa*; esta é o enunciado, o texto em si; por fim, a *história* é o significado ou conteúdo da narrativa (GENETTE, 1972, p. 24-25). Adotamos essa distinção em nossos argumentos sobre o narrador amadiano.

a enunciação em visada axiológica –, ou as mais recentes, dos Estudos Culturais, em cujo centro de preocupações estão matérias relativas a gênero e identidade. Nesse cenário, a linha que vai do Formalismo ao Estruturalismo – e que José Guilherme Merquior tão bem resume no título do livro *De Praga a Paris* (1991) – muitas vezes parece carecer de continuidade. É o que debate Terry Eagleton, logo na abertura de *Depois da teoria*, mas afirmando que: “Se a teoria significa uma reflexão razoavelmente sistemática sobre as premissas que nos orientam, ela permanece tão indispensável quanto sempre” (2005, p. 14). A tal concepção nos filiamos.

Corpus e Objetivos

Mas não é só a Teoria Literária que se afigura descontínua: por vezes, também a própria literatura. O presente *corpus* – o chamado “ciclo do cacau”, conjunto de romances de Jorge Amado ambientados na zona cacauzeira da Bahia – também parece sofrer do mesmo “mal”. Os possíveis vínculos entre as seis obras – *Cacau*, de 1933, *Terras do Sem Fim*, de 1943, *São Jorge dos Ilhéus*, de 1944, *Gabriela, cravo e canela*, de 1958, *Tocaia Grande*, de 1984, e *A descoberta da América pelos Turcos*, de 1992 – não são analisados pela crítica, periodística ou acadêmica, que, entretanto, lança para a obra expectativas de continuidade – porque, como estudamos detidamente na seção **1. Em torno do “ciclo do cacau”** desta Dissertação, vem da crítica a própria expressão “ciclo do cacau”.

As possíveis relações da narração amadiana com a oralidade parecem desautorizar falar em “narrador” – no sentido ontológico que lhe dá a Teoria Literária – e, conseqüentemente, a investigação das estratégias discursivas vê-se prejudicada. Em nome de associações que identificam o autor empírico com os contadores orais de histórias, as análises passam longe de problemáticas subjacentes ao texto literário de Jorge Amado – como as que dizem respeito ao discurso indireto livre, à estilização ou à polifonia.

Buscando, tanto quanto possível, identificar o narrador e refletir sobre a problemática da narração de Jorge Amado no cenário do Século XX, movimentamos a contribuição teórica do Formalismo e do Estruturalismo da narratologia genettiana –

lançando mão, por vezes, também de algumas reflexões baseadas em Bakhtin (1993). Quanto à escolha do *corpus*, no conjunto maior da obra de Jorge Amado, explica-se pela rentabilidade crítica que oferecem tais romances, já que, por tematizarem a zona cacauera da Bahia, fornecem ao analista a possibilidade de acompanhar as mudanças de atitude da narração.

É preciso ressaltar que não se pretendeu estudo exaustivo de cada obra. Nosso propósito foi antes a reflexão de conjunto, seletiva e comparativa, razão pela qual muitas vezes isolamos elementos que – analisados pontualmente em cada um dos seis romances – oferecem maiores possibilidades para a reflexão do chamado “ciclo”, cuja possível unidade atravessa nossa pesquisa como principal indagação.

Estudar o narrador não deixa de ser, além de estudar modo e voz, estudar personagens, estudar também espaço e tempo da narrativa – sobretudo tempo, pois a temporalidade da diegese depende intrinsecamente da posição que o narrador assume. Assim, o estudo do narrador aporta necessariamente em outras categorias teóricas, constituindo-se mais numa angulação que o analista pode eleger, dentre as muitas possíveis para a compreensão da obra literária.

A metodologia

Buscando ainda situar o lugar de fala da presente Dissertação, prossegue a seção **1. Em torno do “ciclo do cacau”** – em reflexões de natureza metacrítica, empreendendo releitura de quanto se escreveu sobre as obras do “ciclo”, individualmente ou em conjunto. Já a seção seguinte – **2. Projetos da narração** – analisa textos antepostos à narrativa propriamente dita – e que constituem, com as epígrafes eventuais de algumas obras, a perigrafia por meio da qual se percebem os escopos da voz da enunciação. No caso do “ciclo”, tais notas de abertura são de dois tipos: autorais ou do narrador, conforme se faça nítido, pelo tom do discurso e pelos dêiticos espaciais e temporais, bem como pela assinatura (“J. A.”) ou ausência dela, se quem fala é o autor empírico/funcional ou o narrador literário. A decisão de encetar a análise da narração por tais excertos teve por base a importância que desempenham nas respectivas narrativas, mostrando-se altamente rentável observar no que os propósitos, implícitos ou declarados, realizam-se ou não – nesta última hipótese, efetivando por

vezes narrativas em contraponto com o anunciado. A propósito de *Terras do Sem Fim*, *Gabriela, Cravo e Canela* e *A descoberta da América pelos turcos*, pareceu-nos pertinente também analisar, em sintonia com as notas de abertura, certas passagens de pronunciamento do narrador já em meio à narrativa, caso em que procuramos estabelecer liames com o projeto anunciado.

Em **3. Narração e tempo**, a análise se detém nas estratégias temporais da narração, permitindo observar o crescente incremento dos recursos narrativos no chamado “ciclo”, bem assim a possível correspondência entre os eventos de cada história e a cronologia “real”, o que nos fez desenvolver uma “cronológica diegética” (item **3.8.1**). Esta evidencia o encaixe de cada narrativa entre os anos de 1903 e 1930, em completa inversão da ordem de publicação. Pela importância que conferimos a tais dados, dedicamos à seção algumas tabelas, nas quais procuramos fornecer o correspondente visual das conclusões. O estudo do tempo também trouxe importantes considerações sobre a posição do narrador em relação aos próprios enunciados, porque permitiu acompanhar o crescente distanciamento do tom memorialístico/subjetivista da narração no “ciclo”.

Não optamos por analisar tempo e espaço em conjunto, reservando a seção **4** para **Narração e personagens**. Poderíamos tê-lo feito, aproveitando vários pontos de contato, como, por exemplo, o *motivo* temático da barra de Ilhéus, que tanto situa temporalmente a ação de *São Jorge* quanto a de *Gabriela*, dizendo também respeito às relações entre narração e espaço – especialmente naquele último romance. Mas a escolha por falar de personagens antes de falar de espaço se justifica de duas formas: primeiro, por acreditarmos, com Reis e Lopes (1988), que as estratégias de *ponto de vista* e as *descrições* são fundamentais na representação do espaço. Segundo, porque consideramos o espaço também na dimensão *psicológica* – no que seguimos, ainda, Reis e Lopes. Tanto por um fundamento quanto por outro, aportamos nas relações entre **Narração e personagens**, que compõem o objeto da seção **4**.

Em **5**, finalmente, estão as reflexões sobre **Narração e espaço**. Estas são feitas tendo em vista o trânsito do espaço estrutural para o espaço tematizado, mas também com pontuações sobre o uso das principais metáforas da narração, que considerada mais duas possibilidades, além do já mencionado *espaço psicológico*: o *espaço físico* e o *espaço social*. No estudo do *espaço físico* são acionadas informações

já trazidas em **3. Narração e Tempo**; no estudo do *espaço psicológico*, retornam-se aos vínculos entre **Narração e personagens**, estudados em **4**. Para a compreensão do *espaço social*, estendemos a todo o “ciclo” a inversão do mito do Eldorado, identificada por Afonso Romano de Sant’Anna (1973, p. 453) apenas em *Terras do Sem Fim*.

Conclusões

A esse passo, a pesquisa já (re)encontra os próprios objetivos, que melhor se concluem nas **Considerações finais**, seção **6**. Aqui solicitamos, mais uma vez, o legado do Formalismo russo, que então comparece na *integridade dinâmica*, conceito de J. Tynianov (1978). Ao elencar as **Considerações finais**, optamos por remeter às seções e subseções anteriores, procurando refletir sobre a narração do “ciclo do cacau”, bem assim sobre a posição do narrador amadiano no cenário moderno. As últimas páginas se ocupam das peculiaridades do “ciclo”, para o que encetamos aproximação parafrásica com o texto *A Biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges (2001) – a fim de refletir sobre indagações como centralidade, repetição, existência ou inexistência de obra-síntese.

Embora não constituindo base de nosso referencial teórico, as contribuições do Pós-estruturalismo de Michel Foucault e Gilles Deleuze ajudam a pensar pontos como as relações entre escrita e transgressão (item **2.6**), discurso literário e território geográfico (item **5.2.1**), ou diferença e repetição (item **6.3.2**). É certo que o texto de Jorge Amado dá margem a diversos debates que se encontram na pauta dos Estudos Culturais – como as já referidas questões de gênero, ou de identidade –, mas não adentramos diretamente tal seara, bem por entender já ser latifúndio muito extenso falar do narrador.

1. EM TORNO DO “CICLO DO CACAU”

1.1 Por uma metacrítica² do *corpus*:

1.1.1 A denominação “ciclo do cacau”.

Ao contrário de José Lins do Rego, que expressamente designou parte da própria obra como “ciclo da cana-de-açúcar”, é preciso dizer, desde logo, que Jorge Amado não faz coisa semelhante com relação aos romances ambientados na zona cacauzeira baiana. Assim, a denominação “ciclo do cacau”, para o conjunto de romances amadianos de ambiência grapiúna, avulta como estranha à narração, ou seja, como exclusiva construção da crítica literária. Refletir sobre tal constatação – que é de ordem metacrítica –, parece-nos impositivo ao iniciar este trabalho.

Ao que tudo indica, estabeleceu-se paridade com o “ciclo” de Lins do Rego, de modo que, desde a segunda obra amadiana ambientada na zona cacauzeira – *Terras do Sem Fim* – percebe-se a recepção crítica marcada por raciocínios comparativos.

É de Moacir Werneck de Castro (1961), em resenha publicada no *Diário Carioca*, em 1945, a aproximação mais remota que localizamos. O crítico compara expressamente a produção de Amado à de Lins do Rego, fazendo referência ao “ciclo da cana-de-açúcar” do escritor paraibano, contudo sem utilizar, ainda, a formulação “ciclo do cacau”, para o caso de Amado. Também no mesmo sentido, qual seja, o de comparar com Lins do Rego e de fazer referência ao “ciclo da cana-de-açúcar”, mas ainda sem designar expressamente o “ciclo do cacau”, é o texto de Haroldo Bruno (1961), “O Sentido da Terra na Obra de Jorge Amado”, publicado originalmente em 1957.

Um pouco antes de Haroldo Bruno, porém, o crítico estadunidense Freed P. Ellison, em artigo sobre a obra de Jorge Amado, faz menção ao “ciclo do cacau”³, numa

²A “crítica da crítica”, ou metacrítica, é tendência forte dos estudos amadianos. Contam-se, entre os trabalhos dessa natureza, as contribuições de Ívia Alves (2004), Pierre Rivas (2004) e Eduardo de Assis Duarte (1996). Aqui, encetamos uma metacrítica do chamado “ciclo do cacau”, a fim de situar nosso lugar de fala.

construção que remete àquela que seria das principais divisões estabelecidas pela crítica brasileira para a obra amadiana, qual seja, a partição binária que opõe os romances ambientados na zona urbana de Salvador aos romances ambientados na zona rural do sul do Estado da Bahia⁴.

Este também é o sentido em que é utilizada, agora em 1970, por Luiz Costa Lima, a expressão “ciclo do cacau”. Costa Lima, a quem cabe o capítulo sobre Jorge Amado no volume V da obra *A Literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho, fala em “ciclo do cacau” para abarcar romances de mesma temática, mas de autores diversos. É o que se deduz quando o crítico diz que a obra de Jorge Amado “... pertence ora ao ‘Ciclo do cacau’ do regionalismo brasileiro, retratando problemas sociais e políticos da região cacauzeira do sul baiano, ora à área urbana de Salvador” (1970, p. 304).

Assim, como ainda se depreende das palavras de Costa Lima: 1) há um regionalismo em literatura; 2) há um regionalismo *brasileiro*; e 3) o regionalismo brasileiro abrange, além de Jorge Amado, outro(s) autor(es). Pode-se objetar ao crítico que não desenvolve os próprios critérios: não faz ver ao leitor em que sentido usa a expressão “regionalismo”, nem qual o juízo de valor que aí se pode subentender.

É Wilson Martins, porém, que vai traçar a corrente subterrânea da expressão “ciclo do cacau”, relacionando-a com *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre (1977) e, tal como fizera Werneck Sodré, comparando Amado a Lins do Rego. Escreve Martins (1972), em estudo sobre Jorge Amado, que *Casa Grande e Senzala* “...é um livro de história social, assim como iriam ser pura história social os grandes ‘ciclos’ de ficção nordestina (o Ciclo da cana-de-açúcar, o Ciclo do Cacau, denominações que desaparecem, significativamente, nas reimpressões posteriores à Guerra)” (p. 172). Mas, é preciso explicitar, a ressalva quanto ao desaparecimento da expressão “ciclo” não pode se referir à obra amadiana, na qual, de fato, nunca figurou, sendo, portanto – e como afirmamos inicialmente – completa construção da crítica. Diferente é o caso de Lins do Rego, que, conforme se lê na 30ª edição de *Menino de Engenho*, de 1981,

³ Assim diz o texto de Freed Ellison (1961), publicado originalmente em 1954: “Em seus romances que tratam da histórica cidade de São Salvador da Bahia de Todos os Santos, ou Cidade da Bahia, Amado exhibe muitas das qualidades encontradas no ciclo do cacau” (tradução nossa). Desse modo, é clara a polarização “romances da Cidade da Bahia” x “romances do ciclo do cacau”.

⁴ Praticam tal divisão, com maiores ou menores variantes, Alfredo Bosi (197?, p. 457), Antonio Candido e Aderaldo Castello (1975, p. 272) e Wilson Martins (1972, p. 165).

nomeia expressamente de “ciclo da cana-de-açúcar” parte da própria obra, abolindo o rótulo, não depois da Guerra – ao contrário do que também afirma Wilson Martins –, mas em 1943, ou seja, com a Guerra (Segunda Guerra Mundial, entenda-se), ainda em curso.

Alfredo Bosi (197?) não fala em “ciclo”, mas em “grandes afrescos da região do cacau” (p. 457), o que pressupõe critério temático-espacial⁵; quanto a Antonio Candido e Aderaldo Castello (1975), a expressão que usam é “regiões prediletas da sua imaginação” (p. 272), o que igualmente não se desvia do critério temático-espacial.

Muitos, porém, dão a expressão “ciclo do cacau” por assente e, ao tempo da publicação de *Gabriela, cravo e canela*, se dispensam mesmo de historiar o sentido, ou estabelecer correlações com outros autores. É o caso, por exemplo, de Eduardo Portella (1961) que fala em “ciclo do cacau”, relacionando a expressão às temáticas dos romances ambientados na zona cacauzeira.

Tais hesitações no uso da formulação “ciclo” remetem à polissemia do termo, o que, aliás, é detectado por Massaud Moisés, no *Dicionário de Termos Literários* – onde “ciclo” figura como verbete: “Diz-se de uma série de obras, pertencentes ou não ao mesmo autor, à mesma época ou à mesma literatura, que gravitam em torno de um só tema” (1974, p. 81). E Moisés exemplifica a segunda acepção do verbete “ciclo” – o pertencimento a autor único – precisamente com o “ciclo do cacau” de Jorge Amado.

1.1.2 Um “ciclo” dividido? A busca da ruptura.

Outra construção da crítica em relação à obra amadiana é a da mencionada “divisão em duas fases”. Álvaro Lins, em texto originalmente publicado na década de 1940, pretende seccionar a obra de Jorge Amado em duas, com um “antes” e um “depois” cujo marco, para o crítico, é *Jubiabá* (LINS, 1963). O raciocínio não encontrou eco de logo, mas, diante da publicação de *Gabriela, cravo e canela*, em 1958,

⁵A percepção das relações entre *espaço* e *temática* no assim chamado “ciclo do cacau” está, a nosso ver, entre as mais agudas contribuições da crítica à compreensão da obra amadiana. Encetamos análise dessas relações, no que se refere ao trabalho da narração, em **5. Narração e Espaço**.

outros críticos retomam essa noção de ruptura, agora tendo o idílio de Gabriela e Nacib como marco.

Assim, após construir a denominação “ciclo do cacau”, a crítica passa – não sem incongruência –, a tratar uma das obras do mesmo “ciclo” como ponto de ruptura.

Tal “divisão em fases” parece ecoar um pouco os modos mais consagrados de ler a produção de Machado de Assis – embora nunca se tenha feito, em qualquer ensaio ou resenha de que tenhamos notícia, aproximação expressa. De fato, é mais ou menos consensual em nosso meio crítico que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* inicia a “segunda fase” machadiana. E as leituras são sempre feitas no sentido de uma “maturidade” literária, o que autoriza a suposição – não de que se tenha buscado exatamente qualquer paralelo entre o baiano “regional” e o carioca “universal” –, mas de que a crítica brasileira tenha guiado seus juízos por linhas de pensamento excludentes, juízos binários que fazem supor a premissa de “ruptura”.

Assim, com a publicação de *Gabriela, cravo e canela*, passamos a ler, sobre Jorge Amado: “artista consumado, senhor de sua pena” (LIMA, 1972, p. 159); “salto feliz fora de sua linha romanesca” (LUCAS, 1972, p. 179); “a frase passa a valer por um acorde” (BATISTA, 1972, p. 96), expressões que denunciam esta espécie de consenso, reforçado sempre, da divisão em fases, com que entretanto o próprio Amado nunca anuiu: “...há uma continuidade na minha obra, uma marca que eu persegui desde o início. Não existe interrupção de uma linha para se tomar um outro rumo, outra direção” (INSTITUTO MOREIRA SALES, 1997, p. 52).

1.1.3 A busca da continuidade: o percurso de José Paulo Paes.

Ao constatar, na revisão de literatura sobre o “ciclo do cacau”, que a própria expressão “ciclo” não parte do projeto literário de Jorge Amado, mas é, desde o começo, construção da crítica literária, por momentos o edifício que se prometia erguer aparentou carecer de alicerces. Se o próprio *corpus* semelhava não existir – ou, no mínimo, não ser construção do autor –, como prosseguir no projeto inicial? E a isso se somavam as leituras que pretendem ver nas “duas fases” uma cisão necessária, com *Gabriela, cravo e canela* a servir de parâmetro. Ora, a idéia de “ruptura” mostra-se – à

primeira vista, pelo menos –, logicamente incompatível com a de “continuidade”, pressuposta na palavra “ciclo”.

Entretanto, no único ensaio específico sobre os romances amadianos ambientados na zona cacauera – o estudo *De Cacau a Gabriela: um percurso pastoral* –, José Paulo Paes (1991), que não se utiliza da expressão “ciclo”, aponta “o nexo de continuidade que, para além das diferenças de tempo, de enfoque, de estilo e de propósitos, liga um romance a outros e ambos aos demais romances do autor” (p. 10). A análise de Paes, como se vê pelo título, não contempla *Tocaia Grande*, de 1984, nem *A descoberta da América pelos turcos*, de 1992, por ter sido concebida anteriormente às primeiras edições de ambos os romances. Mas também não se detém sobre *Terras do Sem Fim*, de 1943, ou *São Jorge dos Ilhéus*, de 1944, fazendo constar apenas menções rápidas a essas obras – sobretudo em PAES, 1991, p. 32-33. A razão é que o ensaio, como explica o próprio autor na apresentação da edição feita pela Fundação Casa de Jorge Amado, fora originalmente concebido para servir de prefácio a *Cacau e Gabriela, cravo e canela*, quando publicadas tais obras em edição conjunta por editora venezuelana.

Paes pretende ver, na seqüência de romances que vai de *Cacau a Gabriela, cravo e canela*, aquilo que – como diz desde o título do ensaio – seria “um percurso pastoral”. Vale-se do conceito de “cronotopo”, de Mikhail Bakhtin, proposto este pelo filósofo russo em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (1993), ou seja, “uma das formas possíveis de ligação entre tempo e espaço no romance” (PAES, 1991, p. 58). A partir do conceito bakhtiniano, afirma o ensaísta que os romances de Jorge Amado com temática cacauera guiam-se, até *Gabriela*, pelo “cronotopo idílico-pastoral”, o que vale dizer, pela unidade de “um idílio amoroso num espaço rural trabalhados por gerações sucessivas que com ele estabeleceram uma espécie de pacto de fidelidade” (p. 58).

Assim, o texto de José Paulo Paes, ao falar em “nexo de continuidade”, sugere haver, de fato, uma ligadura entre os romances amadianos da zona cacauera – de *Cacau a Gabriela*, pelo menos. Mas não fica claro se o crítico pensa exclusivamente na própria hipótese – a do “cronotopo idílico-pastoral” –, ou se sugere qualquer dado advindo da enunciação, espécie de auto-referencialidade que, para além das leituras críticas tradicionais, possa sustentar a idéia de um “ciclo do cacau”.

1.2 Auto-referencialidade do *corpus*.

O mergulho no texto amadiano revelou-nos insuspeitos liames entre as obras, trazendo à tona alguns dos possíveis “nexos de continuidade” de que fala José Paulo Paes. Com efeito, o conjunto de seis romances que Jorge Amado ambienta na zona cacauzeira baiana é – pode-se dizer – auto-referenciado. E constatar cada elo entre as obras correspondeu à surpresa gratificante de redescobrir a enunciação auto-reflexiva de Amado – que aponta dobraduras, espelhamentos a desafiar à análise.

Por meio da narração, abre-se, em novos caminhos, a possibilidade de um “ciclo”, ou algo parecido com isso. Algo como o de que fala Umberto Eco (1985), ao refletir sobre as pesquisas que deram suporte à escrita do romance *O nome da rosa*: “Redescobri assim aquilo que os escritores sempre souberam (e tantas vezes disseram): os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada” (p. 20).

Eco se refere, no entanto, às chamadas intertextualidades. Mas, aqui, falamos de outra ordem de referências: as *intratextualidades*, também chamadas de *autotextualidades*. Afonso Romano de Sant’Anna (1991) as estuda na poesia de Manuel Bandeira, lançando a definição que, sem prejuízo, pode ser transplantada para a prosa: “É quando o poeta se reescreve a si mesmo” (p. 62).

Em *Gabriela, cravo e canela*, por exemplo, o narrador remete sutilmente a *Terras do Sem Fim*: “Acontece ter sido o antigo cartório incendiado numa daquelas lutas pela conquista da terra para que o fogo devorasse indiscretas medições e escrituras da mata do Sequeiro Grande – isso está até contado num livro” (AMADO, 1992 [1958], p. 42-43).

O narrador de *Gabriela, cravo e canela* remete o leitor ao texto de *Terras do Sem Fim* – o “livro” onde se narra o incêndio criminoso do cartório de Ilhéus. Mais indiscreta que as “medições e escrituras”, a enunciação reenvia a obra anterior. A remissão, porém, é problemática: apesar de remeter o leitor a outra narrativa, o narrador amadiano, na malha textual de *Gabriela*, ainda afirma que o cartório fora incendiado

para pôr fim aos escrúpulos do oficial de registro; em *Terras do Sem Fim*, ao contrário, lê-se que um dos muitos advogados da zona do cacau subornara o mesmo oficial de registro – e que não é o mesmo: Venâncio, em *Terras*; Segismundo, em *Gabriela* – a fim de registrar as terras do Sequeiro Grande em nome de Horácio e aliados. Daí que o coronel Teodoro das Baraúnas – comparsa dos Badarós – tomara a iniciativa de pôr fogo ao cartório, em represália ao “caxixe” dos opositores.

A explicação dada pelos dois narradores, portanto, é diversa para o mesmo fato.

Em outras obras, são comuns intratextualidades ainda mais sutis, como a referência a personagens de narrativas anteriores. Os Badarós, família de coronéis que disputa o poderio das matas de Sequeiro Grande na narrativa de *Terras do Sem Fim*, prosseguem na ação de *São Jorge dos Ilhéus*. Mas são referidos, ainda, em *Gabriela, cravo e canela* e em *Tocaia Grande*. Menções eventuais, que desempenham nestes dois últimos romances o papel de situar a temporalidade de cada universo narrativo: transmitir a informação sobre se os fatos narrados se deram antes, ou depois, de eventos em que os Badarós foram protagonistas.

Esta última funcionalidade, de natureza marcadamente temporal, é o que se dá, por exemplo, em *Tocaia Grande*, quando, a propósito de caracterizar certo ex-capanga – a personagem Manuel Bernardes –, o narrador remete às lutas que, então, haviam precedido a ação da narrativa em curso:

Clavinoteiro a serviço dos Badarós durante as lutas travadas com o coronel Basílio de Oliveira, no cerco final quando a munição terminou e ele se viu sozinho, com uma bala no ombro, lavado em sangue, mesmo assim não se entregou, não se rendeu; armado com o punhal, ainda feriu três (AMADO, 1984, p. 58).

Desse modo, ao caracterizar personagem de *Tocaia Grande*, o narrador amadiano remete a outros eventos, os quais fazem parte de enunciado de obra diversa – no caso, ainda *Terras do Sem Fim*.

Em *A descoberta da América pelos turcos*, convivem referências a dois outros “coronéis”: o coronel Misael Tavares e o coronel Basílio de Oliveira, nomes

“reais” dos seres fictícios Misael de Souza Telles⁶ – de *Cacau* – e Horácio da Silveira⁷ – de *Terras do Sem Fim e São Jorge dos Ilhéus*.

A auto-referencialidade que a narração do “ciclo” agencia – por meio do retorno de personagens, ou pronunciamento direto do narrador –, tanto é metadieética – por que as narrativas falam de outras narrativas, quanto extradiegética – porque, não raro, os “modelos” reais se fazem substituir, na referência, aos nomes fictícios. Há, portanto – e paradoxalmente – um fechamento e uma abertura. A simples substituição de nomes – como poderia fazer, por exemplo, o narrador de *Tocaia Grande*, preferindo falar de Horácio (ser ficcional), em lugar de Basílio (ser real) –, garantiria, ao conjunto, maior fechamento. Isto seria, talvez, mais tranquilizante para o analista que, em conclusão, almejasse convencer-se da “redondeza” do “ciclo” – talvez atingindo a “alegria professoral” a que Gaston Bachelard se refere no texto *A fenomenologia do redondo*:

E, para um sonhador de palavras, que paz na palavra redondo! Como ela arredonda serenamente a boca, os lábios, o ser do alento! (...) E que alegria professoral, que alegria sonora começar a aula de metafísica, rompendo com todos os *estar-aí*, dizendo: “Das Dasein ist rund! O ser é redondo. E depois esperar que o ressoar do trovão dogmático se acalme sobre os discípulos extasiados (BACHELARD, 2008, p. 241).

Mas eis que o narrador amadiano menciona os fictícios Badarós, ao mesmo tempo em que os dispõe, lado a lado, com o adversário “real”: um *estar-aí* fracionado, entre a face e o espelho. Ainda com Bachelard, “...voltemos a redondezas mais modestas, menos intangíveis” (p. 241).

Assim, cabe-nos indagar: Ora, que “ciclo” é este? Em que lugar, entre o real e o imaginário, a circunferência se desfaz? Mas não seria, principalmente, uma exigência da crítica essa necessidade de fechamento – por que não dizer: de perfeição? – a que remete a própria idéia de “ciclo”?

1.3 Em demanda do narrador.

⁶ Cf. TÁTI *apud* DUARTE, 1996, p.51, nota, o “banqueiro e agricultor Manuel Misael da Silva Tavares”, chamado pela imprensa de “Rei do Cacau”, faleceu com “70 anos de idade”.

⁷ Cf. RAILLARD, 1990, p. 196, que reproduz entrevista com Jorge Amado: “Vi Horácio, que na realidade era Basílio de Oliveira, o coronel Basílio de Oliveira, um homenzarrão imenso, imponente”.

Ainda sobre aquele primeiro sinal de auto-referencialidade – a expressão “isso está até contado num livro” –, é possível afirmar que constitui exemplo de *analepse externa*, conforme a terminologia proposta por Genette (1972). Trata-se de anacronia retrospectiva, que no plano do discurso remete a informação anterior – por isso, *analepse* –, e cujo alcance não está nos limites da narrativa primeira – por isso, *externa*. Pode-se falar, também, em *metadiegesis*, porque, no caso do exemplo amadiano, a remissão estabelece ponte entre dois universos narrativos – duas *diegeses*. A presença da estratégia em *Gabriela, cravo e canela* sinaliza para a necessidade de tratamento do narrador amadiano a partir das ferramentas teóricas da narratologia.

Acompanhando os passos dos seis narradores em cada obra do “ciclo do cacau” – desde os projetos da narração, passando pelo tratamento dado às personagens, pela forma de lidar com o tempo, finalmente chegando à representação do espaço –, talvez possamos entender melhor indagações subjacentes à obra amadiana: existe alguma espécie de unidade? Continuidade? Ruptura? Onde situar a narração de Jorge Amado no cenário de fragmentação do “eu”, que marca muito da prosa literária no Século XX? No (possível) “ciclo do cacau”, pode-se falar em repetição? Algum dos romances pode ser visto como centro? Outro, como obra-síntese?

As indagações são muitas. Deixemos falar o narrador.

2. PROJETOS DA NARRAÇÃO

2.1 Generalidades.

O narrador literário tem projetos para a narrativa, projetos que podem ser inclusive explicitados – e muitas vezes o são. Nas páginas iniciais de um romance, é comum deparar-se o leitor com epígrafes ou reflexões sobre o escrito, algumas mesmo antecipando eventos da história, outras até refletindo sobre a arte literária. Diz-se, aliás, que a moderna teoria do romance nasceu dos prefácios (TOLEDO, 197?, p. IX).

Mas há que se distinguir a fala autoral, datada e assinada pelo ser empírico “escritor”, das manifestações vestibulares que já trazem para o narratário a voz condutora dos eventos da história, voz do “ser de papel” a que a Teoria Literária prefere chamar de narrador.

No “ciclo do cacau” amadiano há os dois momentos: ora projetos narrativos que podem ser atribuídos unicamente ao autor real, Jorge Amado, ora falas prefaciais que já constituem um primeiro contato do narrador literário com a narrativa que irá desenvolver.

Neste capítulo, procuramos analisar e distinguir tais manifestações, que no “ciclo” aparecem muito visíveis – inclusive tipograficamente individualizadas por itálico. O objetivo é refletir inicialmente sobre os projetos para a narração, explicitados em tais trechos, mas comparando-os com outros momentos, a meio ou no fim das narrativas, em que por vezes o nível é quebrado e o narrador se interpõe, dando margem ao que Genette (1972) chama de “metalepse”. A reflexão aponta as balizas do “ciclo”: diretrizes que autor e narrador procuraram traçar, e o quanto efetivamente a seguiram ou se distanciaram dos projetos primeiros. As principais conseqüências dos rumos dessas “palavras de pórtico” – os projetos que cada narrador (ou autor) traça para si – estarão principalmente nas relações de representação literária, é dizer, nas relações entre literatura e realidade, com discursos narrativos mais ou menos miméticos.

2.2 *Cacau* e o “mínimo de literatura”.

Sobre *Cacau*, o primeiro romance do “ciclo”, a crítica tem-se detido sobretudo no sentido da nota de abertura, na qual Jorge Amado, identificado por “J. A.”, avisa ter pretendido, com um “mínimo de literatura para um máximo de honestidade”, “contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia” (AMADO, 1992, p. IX). Diante disso, enquanto Eduardo de Assis Duarte (1996) revisita a interpretação de Antonio Candido (2006), para defender que Amado pretendeu, com a antítese “literatura” x “honestidade”, não a defesa do “desleixo formal”, como sugere Candido, mas apenas demarcar oposição à “retórica da pompa”, outro estudioso da obra amadiana, Jorge de Souza Araújo (2003), registra o impasse na persecução de sentidos exteriores ao livro: “Talvez nunca saberemos o que se passava na cabeça do ficcionista de 30...” (p. 58).

Contudo, conduzindo a análise unicamente para o texto, é possível que a antinomia estabelecida na nota de abertura de *Cacau*, verdadeira exposição do projeto narrativo, venha a se esclarecer. De fato, em várias outras passagens, além da referida nota, o narrador volta aos mesmos termos, sempre opondo “honestidade” a “literatura”, o que exige do analista o dimensionamento de tais pólos na narrativa. A confrontação de exemplos permite supor que a razão está com Duarte (1996), que entretanto chega a tal conclusão a partir de pressupostos extratextuais, como as declarações de Marques Rebelo⁸. Mas, também no universo narrativo de *Cacau*, “literatura” só pode significar prosa retórica e fantasista, ocupada com o embelezamento do real, pelo que o romance de Amado se alinha ao sentido modernista de combate a valores estéticos da República Velha, bandeira da Semana de 1922 que foi retomada pelo Romance de 1930. Veja-se, mais que todas⁹ as passagens, o seguinte diálogo, entre o narrador de *Cacau* e Mária, a filha do coronel, a quem o jornal local encomendara a redação de um texto literário:

Ela tomou do papel e leu. Reconheceu:

– Pedido de colaboração para um anuário daqui. Eu estou com vontade de fazer uma descrição da fazenda...

⁸ “Coisa bem sabida repito aqui: a característica da geração que surge é o máximo de desprezo da literatura, literatura no sentido pejorativo que atualmente se emprega” (REBELO, 1933, p. 59 *apud* DUARTE, 1996, p. 48).

⁹ Além da que transcrevemos, são esclarecedoras, também, as seguintes passagens: p. 87, p. 94 e p. 119 (AMADO, 1992 [1933]).

–Boa idéia.

– ...das festas, da beleza das roças, da vida boa de vocês...

– Boa?

– E então, é má?

– É péssima.

(...)

– Você é ousado. Com que direito me interroga?

– A senhorita vai escrever sobre a nossa vida e eu não quero que seja desonesta (AMADO, 1992 [1933], p. 92-93).

É de se ressaltar que a passagem transcrita traz de volta a antinomia da nota de abertura, desenvolvendo seu sentido, ao associar o adjetivo “desonesta” (derivado de “honesta” por prefixação) à concepção falseadora de representação literária expressa por Mária: “festas”, “beleza das roças”, “vida boa” dos trabalhadores. Assim, a polarização do projeto romanesco de *Cacau* – “literatura” x “honestidade” – melhor se resolve com a persecução de sentido no próprio texto da obra. Ali, não há defesa a desleixo formal, expressa ou tácita. E nem poderia haver: estruturalmente, *Cacau* poria em xeque tal inferência, porque se revela obra de narrativa formalmente trabalhada, já que combina, como veremos adiante, narrador autodiegético com polimodalidade.

Sustentamos que a nota de abertura sintoniza-se formalmente com a narração levada a cabo no romance. Explica-se: *Cacau*, primeira narrativa do “ciclo”, é a única obra amadiana vazada em primeira pessoa. Tal fato, como outros que dizem respeito ao narrador amadiano e seus processos de narração, não tem passado despercebido pela crítica, que constantemente o refere¹⁰; mas, neste como noutros momentos, não há estabelecimento de mais correlações entre o narrador e o texto, tampouco entre o narrador e as demais obras do “ciclo”.

O narrador em primeira pessoa de *Cacau* pode ser mais bem compreendido, contudo, se a análise avançar além da marca verbal, procurando situar a posição que a voz da enunciação ocupa na diegese, ou seja: se o analista conseguir identificar o narrador – não apenas em função de ser primeira pessoa, mas distinguindo, nessa voz de primeira pessoa, se o caso é de narrador homodiegético ou autodiegético. Cruzando-se a posição da voz com a análise das *focalizações* do romance, por meio do estudo dos

¹⁰ Cf. PAES, 1991, p. 12; DUARTE, 1996, p. 51; ARAÚJO, 2003, p. 58.

modos narrativos utilizados, tem-se a angulação, ou angulações, que em cada passo o narrador estrategicamente preferiu executar.

Na terminologia proposta por Genette (1972), narrador homodiegético é o que narra história de que faz parte, não sendo, entretanto, o protagonista; diz-se, por outro lado, que o narrador é autodiegético quando narra a própria história. Tal separação diz respeito unicamente à voz narrativa. Com relação ao *modo* narrativo, embora Genette afirme em tese que “o emprego da primeira pessoa’, por outras palavras, a identidade de pessoa do narrador e do herói, não implica nenhuma focalização narrativa sobre o herói” (1972, p. 196), a análise que faz da narrativa proustiana detecta pontos de transgressão modal, quando são usadas focalizações logicamente incompatíveis com a posição autodiegética do narrador da *Recherche*. Tais incongruências decorrem sempre de imperativo lógico: imiscuir-se o narrador autodiegético no domínio da focalização onisciente (também chamada por Genette de “focalização-zero”), “transgride uma ‘lei do espírito’, que afirma que não se pode estar, ao mesmo tempo, dentro e fora” (1972, p. 208).

Mas Genette localiza exemplos dessa mesma transgressão na narrativa proustiana, para depois concluir que desempenha, na longa diegese da *Recherche*, um papel marcante. Inicialmente, diz o teórico:

Proust esquece ou negligencia a ficção do narrador autobiográfico e a focalização que ela implica¹¹ e, *a fortiori*, a focalização sobre o herói, que é a sua forma hiperbólica, para tratar a sua narrativa num terceiro modo, a focalização-zero, ou seja, a onisciência do romancista clássico (GENETTE, 1972, p. 206).

O suposto lapso – “esquecimento ou negligência” de Proust – logo merece maior atenção de Genette, que infere: “...como se existisse algures um ponto de onde o meu pensamento e o de outrem me aparecessem como simétricos” (p. 206-207). O papel que essa *polimodalidade* – assim Genette denomina o fenômeno – desempenha na narrativa de Marcel Proust decerto difere do que assume em nosso objeto presente, qual seja, *Cacau*, o primeiro romance do “ciclo” amadiano. Mas é importante situar, no estudo dessa segunda narração, a insuspeita confluência, buscando compreender qual venha a ser o papel da polimodalidade em *Cacau*.

¹¹ “...focalização que ela implica”: observe-se que mesmo não admitindo uma pauta de focalizações por narrador, Genette deixa ver, nessa passagem, a correlação lógica que depois o leva a desenvolver o conceito de polimodalidade.

No livro de Amado, Sergipano – que só nas páginas finais o leitor descobre chamar-se José Cordeiro – não conta a própria história senão por ser ela exemplo da “vida dos trabalhadores das fazendas de cacau” (AMADO, 1992, [1933], p. IX). E aí residem as zonas cinzentas, que não se deixam clarificar para quem apenas utiliza a expressão “primeira pessoa”, sem distinguir a posição do narrador ou as focalizações da narração: Sergipano é o protagonista da história que narra? Sergipano narra a história sempre a partir de seu próprio olhar?

A ação do livro começa por focalização que beira à onisciência plena, não havendo como perceber, de logo, que o narrador faz parte da diegese – fato que se estabelece de chofre, com a súbita interposição de um pronome pessoal: “**Nós** ganhávamos três mil e quinhentos por dia e parecíamos satisfeitos” (AMADO, 1992, [1933], p. 4, grifamos). O uso da marca discursiva desestabiliza a narrativa, demonstrando ao mesmo tempo como a narração conduzirá seu projeto. Um projeto mimético, de literatura engajada, pretensamente realista e por vezes maniqueísta. Mas também repleto de estratégias – e o uso inopinado do “nós” já vai estabelecer, ainda no primeiro capítulo, a proximidade e a distância da narração: ao mesmo tempo em que o narrador faz parte da história, esta só interessa a Sergipano-José-Cordeiro porque é principalmente história *dos outros*.

Entende-se o motivo da mudança brusca de uma rememorativa terceira pessoa¹² para o “nós” que prosseguirá no caminho do projeto panfletário: é o “nós” do marxismo – “nós” da “consciência de classe” –, solução totalizante que levará o narrador a falar, no capítulo final do livro, em “camaradas”, a propósito dos demais personagens.

O dilema desse narrador pode ser expresso nos seguintes termos: como um projeto realista pode ser levado a cabo sem conhecimento “real” (entenda-se: por experiência) do material a ser narrado? Mas a busca mimética tem seus alçapões. Ao mesmo tempo em que a primeira exigência do realismo parece ser a da experimentação pessoal, esta resulta, até por razões lógicas, em parcialidade que compromete o próprio realismo a que presta serviço.

¹² “Ficaram olhando. Como era grande a casa do coronel... E morava tão pouca gente ali.” (AMADO, 1992 [1933], p. 4)

Jorge Amado solucionou tal impasse em que lhe colocara a diretriz mimética do seu marxismo com uma estratégia discursiva: praticou, além da focalização sobre o herói que a posição do narrador fazia espontânea, também focalização interna variável, de tal forma que se aproxima por vezes da focalização-zero. Aqui temos a chave para compreender a polimodalidade de *Cacau*: o recurso acaba por reforçar o efeito de sentido mimético, pois que homogeneíza as impressões da “classe oprimida”, de que Sergipano faz um “nós” totalizante, autorizado que se sente a falar do Outro como de si mesmo. Se em Proust a convivência de focalizações é um paradoxo que faz a narrativa “deliberadamente anômica” (GENETTE, 1972, p. 208), em Amado a polimodalidade comparece para planificar, condensar o material narrativo sob olhares que, pretendendo-se múltiplos, no fundo se constituem em meras refrações de olhar único. É a ideologia subjacente a todo o romance que se manifesta sob a forma polimodal: o “ponto onde o meu pensamento e o de outrem me aparecessem como simétricos”, fazendo uso das palavras de Genette (1972, p. 206-207), vem a ser, no caso do narrador de *Cacau*, inusitado subproduto da ideologia do autor.

De outro modo, o narrador não se utilizaria do *ponto de vista* de Mária, gerando efeitos de contraste sempre a serviço do realismo marxista: “Mária, da varanda, olhava a paisagem de ouro dos cacauais, na qual nós, homens nus da cintura para cima, éramos simples complemento” (AMADO, 1992 [1933], p. 80). Ora, até onde vai o olhar de Mária – e onde começa o olhar do narrador? A simbiose é total. Outras vezes, na reprodução direta das falas de Mária, tem-se a oportunidade para a contradita de Sergipano: ela, sempre demarcando seu olhar de “classe dominante” – vaidosa da própria condição e indiferente (ou irônica) em relação aos trabalhadores da fazenda; ele – aos poucos ganhando coragem para discordar com veemência da patroa/namorada¹³.

E, da mesma forma com que se utiliza do *ponto de vista* de Mária, o narrador também se utiliza dos *pontos de vista* dos demais personagens, estes em sua maioria trabalhadores da fazenda, tais qual ele próprio. O pacto que se deixa subentender com o leitor pode ser resumindo da seguinte forma: José Cordeiro, apelidado Sergipano, conta retrospectivamente lembranças do tempo em que trabalhou numa fazenda de cacau, valendo-se da intimidade com pessoas daquele universo para

¹³ Vejam-se os diálogos das páginas 86-87 e 92-94 (AMADO, 1992 [1933]).

recompor diálogos, impressões alheias, até sentimentos¹⁴ – tudo com o propósito de persuadir o narratário – e, por tabela, o leitor – da necessidade de solução para as desigualdades que relata, solução esta que a ideologia marxista lhe parece fornecer.

Fica patente que, apesar de contar uma história de que fez parte, o intuito do narrador em primeira pessoa de *Cacau* é o de narrar história *dos outros*. A não ser assim, a obra não se constituiria na justaposição de focos que de fato é, gerando por vezes efeito de mosaico. A continuidade narrativa sai perdendo, mas o narrador também está consciente disso:

Este livro está sem seguimento. Mas é que ele não tem propriamente enredo e essas lembranças da vida da roça eu as vou pondo no papel à proporção que vêm à memória. Li uns romances antes de começar *Cacau* e bem vejo que este não se parece nada com eles. Vai assim mesmo. Quis contar apenas a vida da roça. Por vezes tive ímpetos de fazer panfleto e poema. Talvez nem romance tenha saído (AMADO, 1992, [1933], p. 123).

Atente-se também para o retorno, nessas páginas finais, à nota de abertura: “Li uns romances antes de começar *Cacau* e bem vejo que este não se parece nada com eles”. Assim o narrador arremata o discurso que fundara com a antinomia “literatura” x “honestidade”, afirmando subliminarmente que *Cacau* consegue atingir o objetivo mimético a que se propôs, na mesma medida em que se afasta dos parâmetros literários falseadores, os quais já foram, a essa altura, exemplificados pelas concepções literárias de *Mária*. A quebra do nível narrativo é *mea culpa* e auto-elogio, mas, entre os dois extremos, faz-se ver como manifestação de consciência discursiva no tecido narrativo de *Cacau*: uma consciência que se faz presente da primeira à última página e que, se planifica, entretanto não o faz por associar “literatura” a “desleixo formal”, como já se pretendeu sustentar.

2.3 *Terras do Sem Fim*: o sistema declarativo autoral.

Na nota de abertura de *Terras do Sem Fim*, há referência expressa a *Cacau*, que ali é chamado de “um livro pequeno e violento”. Algo maior, e talvez ainda mais

¹⁴ De fato, o narrador se imiscui até na intimidade emocional das personagens, e mesmo das secundárias, como quando diz, de uma trabalhadora silenciosa: “Não chorava, porque ela, como nós, não sabia chorar. Está aprendendo a odiar” (AMADO, 1992, [1933], p. 80). Note-se que, ainda nesse exemplo extremo, o uso do “nós” – marca da parcialidade do narrador – garante a verossimilhança da informação, a partir da comparação planificante.

violento, é esse mesmo *Terras do Sem Fim* – embora a nota de abertura sinalize agora com a utopia marxista do “amanhã melhor e mais belo”. Tal nota, como a do livro anterior, não pode ser atribuída exatamente ao narrador: dêiticos temporais e espaciais¹⁵, numa como noutra, sinalizam para o nível extradiegético da enunciação; afora isso, no primeiro livro, o autor assina a nota com suas iniciais – “J. A.” – e, no segundo, faz referência à idade com que escrevera o primeiro – 19 anos.

Esse meio caminho entre autor e narrador pode se socorrer do conceito de *autor implícito*, ou *autor implicado*, categoria contudo afastada por Genette, que não reconhece sua utilidade teórica (REIS E LOPES, 1988). Embora inicialmente inclinados a adotá-la neste trabalho, optamos ao final por seguir a restrição genettiana, entendendo que, no caso dessas notas de abertura do “ciclo”, é também mais esclarecedor atribuir a enunciação ao autor ou ao narrador, exclusivamente, sem dar lugar à categoria do autor implícito. Interessa-nos mais verificar em que medida tais notas repercutem na narração, ou seja, saber até que ponto o projeto do narrador coincide com o projeto autoral expresso nas páginas iniciais. E, se em *Cacau* a coincidência é quase completa, afirmamos desde já que tal não é o caso de *Terras do Sem Fim*.

Depois da nota de abertura, uma epígrafe retirada do próprio texto do romance, mas ali atribuída ao “Romanceiro popular”, já sinaliza para outro percurso: “Eu vou contar uma história, uma história de espantar” (AMADO, 1992 [1943], p. 15). É voz colhida no próprio romance e, ao mesmo tempo, atribuída ao universo extradiegético. Um curioso exemplo de narrativa predicativa que já sinaliza quebra do nível diegético (metalepse), a ser retomada e desenvolvida posteriormente, com a representação literária do autor (intrusão) na Seção 15 do Capítulo “A Luta”.

Com efeito, ocorre nesta Seção, a propósito da narrativa do júri onde o coronel Horácio da Silveira é réu, a metalepse da representação literária do autor. Não do narrador, ressalte-se – mas do autor: “Um menino, que anos depois iria escrever as histórias dessa terra” (AMADO, 1992 [1943], p. 257). Adiante, dá-se o registro da figura do coronel, a ser ficcionalizada no imaginário: “O menino se levantara para vê-lo melhor e o encontrou soberbo, jamais o esqueceria” (p. 259).

O autor é feito personagem e tal representação autoral deve ser vista, sustentamos aqui, em sintonia com a epígrafe e com a nota de abertura. Deve ser vista,

¹⁵ Em *Cacau*: Rio, 1933; em *Terras do Sem Fim*: Montevideú, 1942.

igualmente, em sintonia com o romance anterior – *Cacau*, que é vazado em primeira pessoa, com narrador autodiegético. Com garantia de maiores implicações, deve ser vista, ainda, a representação literária do autor em *Terras do Sem Fim*, juntamente com o relato autobiográfico *O menino grapiúna*. Mas, para os objetivos do presente estudo, procuramos nos ater apenas à literariedade da obra ficcional, analisando as relações da narrativa com o narrador – e as estratégias da narração.

Assim, podemos dizer que em *Terras do Sem Fim* ocorre, na própria narrativa romanesca, uma espécie de sistema declarativo autoral, pois, se a epígrafe adianta que ali se irá “contar uma história”, na Seção 15 do Capítulo “A Luta” o menino/autor é representado predicativamente como aquele “que iria... contar histórias”. Ao final do capítulo, o pai da criança ainda lhe pergunta de quem, dentre todos os personagens do júri – promotor, réu, juiz, testemunhas – o menino havia gostado mais. É significativa a resposta:

O menino sorriu levemente, confessou:

– De tudo, de tudo, gostei mais foi do homem de anelão falso, o que sabia contar histórias... (AMADO, 1992 [1943], p. 262).

Ora, o “homem de anelão falso”, o “que sabia contar histórias”, é apenas uma testemunha inidônea, falsário cujo discurso é representado metonimicamente pelo próprio anel, tão vistoso quanto fictício. A simbologia¹⁶ não oferece dificuldade: o que está em jogo, aqui, é a própria ficção literária. A irrealidade do valor do anel é apenas relativa, tal como relativa é a irrealidade da ficção. Em meio à suposta verdade de outros testemunhos, avulta para o menino/autor a *performance* do “homem de anelão falso” – “o que sabia contar histórias”. Mais significativa que qualquer factualidade é a arte de contar/narrar.

Neste que é o segundo livro do “ciclo”, a metalepse da representação literária do autor funciona, em sintonia com a epígrafe, como contramarcha da diretriz autoral expressa nas páginas iniciais, em nota datada em que fica evidente a ideologia marxista. Assim, já pelo sistema declarativo autoral, *Terras* é livro que foge às próprias

¹⁶ Para Antonio Candido, a ficção simbólica difere da alegórica – nesta última, é necessário uma “chave uniforme” para a “tradução” do discurso, “conscientemente definida pelo próprio autor” e “referida a um sistema ideológico” (CANDIDO, 2006, p. 103, nota). Forçoso é convir que *Terras do Sem Fim* não vai tão longe. Por isso, preferimos o termo “simbologia”.

datações, assinalando tensão entre o projeto narrativo anunciado e a narração propriamente dita, nisto superando a solução pacífica de seu predecessor no “ciclo” – o “pequeno e violento” *Cacau* – cujo único dilema é perguntar-se: “Será um romance proletário?” (AMADO, 1992 [1933], p. IX).

Agora, enfeixando nossa análise, podemos afirmar: as relações entre a nota autoral de abertura de *Terras* e o projeto realizado pelo narrador são de oposição. Fica de lado a fala vestibular – engajada e subserviente à ideologia marxista –, para dar lugar a uma realização literária que melhor se expressa no “eu vou contar uma história”, predicação que se une em forma e sentido à representação autoral da Seção 15 do Capítulo “A Luta”. E que deve ser entendida nesse contexto do romance, isto é, como libertação do discurso, o que encaminha a narração para os rumos da elaboração artística – e não os do “desleixo formal”, como se pretende entender.

2.4 *São Jorge dos Ilhéus*: predicação e seqüencialidade.

Em *São Jorge dos Ilhéus* a nota de abertura dá conta de que se trata de continuação do romance anterior – *Terras do Sem Fim*, livro com o qual aquele forma “uma única história”: a “das terras do cacau do sul da Bahia”. Portanto, a manifestação autoral de *São Jorge dos Ilhéus* lança olhar retrospectivo para *Terras do Sem Fim*, afirmando a unidade do projeto, atitude significativamente diferente da nota de abertura de *Terras*, cuja remissão a *Cacau* faz supor apenas retomada temática: “escrevi um romance, pequeno e violento, sobre o mesmo tema do cacau, ao qual volto hoje” (AMADO, 1992 [1943], p. 13).

Tal peculiaridade do bloco *Terras do Sem Fim* – *São Jorge dos Ilhéus*, dentro do “ciclo do cacau”, aponta para os extremos da diegese cíclica que exemplifica: ao tempo em que *Terras do Sem Fim* de fato significa, mas apenas em parte, uma “volta” ao mesmo tema de *Cacau*, porque narra com maiores angulações *leitmotifs* que são lançados já no primeiro livro – como, exemplificativamente, as lutas pela posse da terra, expressas pela “tocaia” – *Terras* também avança no tempo histórico, oferecendo ao leitor a versão burocrática das disputas sangrentas – o “caxixe”, exemplo de fraude cartorária – mais o panorama daquela sociedade semi-feudal a se aproximar perigosamente do capitalismo de exportação – o que vai ser a temática de *São Jorge dos*

Ilhéus, constituindo, também esta, um dos *tempos da fábula*¹⁷ do “ciclo”, o qual doravante passamos a designar por “progresso”. Assim, *Cacau* se mantém na temporalidade histórica da “tocaia”, enquanto *Terras do Sem Fim* retoma a “tocaia” e prepara as condições para a narrativa do “progresso” que é *São Jorge dos Ilhéus*.

A nota de abertura de *São Jorge dos Ilhéus* – como as que lhe são anteriores – é datada e localizada¹⁸. Imiscuindo-se o discurso autoral no discurso do narrador, uma prolepse predicativa confirma ainda as diretrizes ideológicas lançadas e executadas em *Cacau*, mas contrariadas pelo sistema declarativo autoral de *Terras do Sem Fim*. Com efeito, em certo momento da nota de *São Jorge*, lê-se: “Diz Joaquim que a etapa que está por vir será plena de heroísmo, beleza e poesia, e eu o creio” (AMADO, 1968 [1944], p. 13).

Ora, o Joaquim em quem crê o autor é um dos personagens do livro, filho de fazendeiro que, a despeito da posição social do pai, defende idéias comunistas. Deslocando a própria ideologia para a criatura ficcional, Amado faz de Joaquim um duplo. E essa veiculação ideológica em *São Jorge dos Ilhéus* significa retorno ao realismo de tese de que se desviara *Terras do Sem Fim*, o livro anterior, ao qual se pretende fazer continuação.

Contudo, importa especialmente assinalar que a prolepse predicativa de Joaquim na nota autoral é o primeiro momento em que tal recurso aparece no “ciclo”, sinalizando, ainda que sob marca ideológica indisfarçável, mais um exemplo da crescente consciência de arquitetura romanesca da narração, o que já demonstramos estar presente nas metalepses e na polimodalidade de *Cacau*, bem assim no sistema declarativo autoral de *Terras do Sem Fim*.

Outro dado a destacar do projeto autoral expresso na abertura de *São Jorge dos Ilhéus* é o diálogo autor/leitor sobre a intercalação de gêneros que o romance apresenta, com versos atribuídos à personagem Sérgio Moura, mas que de fato foram

¹⁷ Tomachevski conceitua o “tempo da fábula” como sendo aquele “em que os acontecimentos expostos [na narrativa] estão supostamente desenrolando-se” (1978, p. 183). Em **3. Narração e Tempo**, desenvolvemos as possibilidades de aplicação desse conceito no “ciclo do cacau”.

¹⁸ “Este livro, esboçado em Montevidéu, em agosto de 1942, quando escrevi *Terras do Sem Fim*, foi terminado em janeiro de 1944, em Periperi, subúrbio da Bahia, cidade de Castro Alves e da arte política” (AMADO, 1968 [1944], p. 13)

escritos pelo poeta real Sosígenes Costa¹⁹ – “o grande poeta da terra do cacau”, como propagandeia a nota. A seguir, o autor conclui com relevante observação sobre a temporalidade histórica do “ciclo”: “...a última parte deste livro é o começo de um novo romance que os homens do cacau estão vivendo dramaticamente, e que eu não sei quem escreverá” (AMADO, 1968 [1944], p. 13).

Tal observação é outra baliza de coerência do projeto ficcional do “ciclo”, pois que, de fato, os livros seguintes a *São Jorge dos Ilhéus* não ultrapassam o momento histórico das exportações de cacau: *Gabriela, cravo e canela* situa sua diegese, como já observou Costa Lima²⁰, em contemporaneidade com *São Jorge dos Ilhéus* e, quanto a *Tocaia Grande*, como aliás deixa ver o próprio título, tem-se que representa um retorno à temporalidade da “tocaia”, ou seja, um recuo mais avançado a essa temporalidade de *Cacau*, que é retomada episodicamente em *Terras do Sem Fim*. O começo da decadência da civilização grapiúna, após algumas “baixas” da monocultura cacauzeira, é o momento que os homens do cacau estavam “vivendo dramaticamente” à altura da escrita de *São Jorge dos Ilhéus*, e que Jorge Amado, no mesmo golpe com que se desobriga do desafio de tal representação literária, situa para o leitor como fronteira histórica da própria fabulação.

2.5 *Gabriela, cravo e canela*: a voz para o narrador.

A nota de abertura de *Gabriela, cravo e canela* difere fundamentalmente de todas as anteriores do “ciclo”: embora anuncie o cronotopo da diegese²¹, não possui datação ou localização da própria escrita, nem qualquer forma verbal denunciadora da voz do autor – como o “tentei contar” de *Cacau*, o “escrevi” de *Terras do Sem Fim*, ou o “tentei fixar” de *São Jorge dos Ilhéus*. Não é, pois, nota autoral, mas fala do narrador.

¹⁹ Sosígenes Marinho da Costa, nascido em Belmonte, BA, em 1901, e falecido no Rio de Janeiro, RJ, em 1968, como informa a orelha da *Poesia Completa – Sosígenes Costa* (COSTA, 2001).

²⁰ Atento ao tempo histórico do “ciclo”, diz o crítico: “Com *Gabriela*, o escritor volta a Ilhéus, onde se haviam processado as ações dos dois melhores livros seus. Este agora é, temporalmente, contemporâneo de *São Jorge dos Ilhéus*” (COSTA LIMA, 1970, 319). Antes, comparando *Terras do Sem Fim* a *São Jorge dos Ilhéus*, já assinalara Costa Lima: “Em *São Jorge dos Ilhéus*, o romancista continua o quadro anterior. Temporalmente a ação avança, pois vinte e cinco anos são passados” (ob. cit., p. 314). Essa temporalidade histórica mencionada por Costa Lima tem confirmação em dêiticos das obras, como demonstraremos oportunamente.

²¹ Lugar: Ilhéus/ tempo: “naqueles idos de 1925” (AMADO, 1992 [1958], p. 9)

De fato, abre-se *Gabriela, cravo e canela* diretamente com pronunciamento do narrador heterodiegético, que se dirige ao narratário sem mediações autorais. É nota extensa, toda ela constituída de prolepses, via das quais afloram opiniões de personagens – tal como ocorre com o Joaquim de *São Jorge dos Ilhéus*. Mas, em *Gabriela*, o bordão de Dona Arminda – “curiosa coincidência” –, ou a opinião de João Fulgêncio ou do advogado Ezequiel Prado, que se podem ver na nota, não reenviam a qualquer conteúdo panfletário, ademais ausente do corpo da narrativa.

De início, o narrador designa sua diegese como “essa história de amor” (AMADO, 1992 [1958], p. 9). A aparente despretensão se faz seguir das prolepses que antecipam acontecimentos a serem narrados, os quais se anunciam enfeixados sob o supostamente despretensioso bordão da “curiosa coincidência”. Mas a fala da personagem Dona Arminda já esconde uma das estratégias principais da narração de *Gabriela, cravo e canela*: o jogo de simultaneidades²² que faz o narrador contar duas histórias entrecruzadas: a do assassinio de Sinhazinha Guedes Mendonça e amante pelo coronel traído e a da partida de Filomena, cozinheira no bar do “árabe” Nacib – e que assim abre vaga, no bar e no romance, para a chegada da personagem-título, Gabriela. Diante de tais eixos anedóticos, passam a segundo plano os demais enredos da diegese, sumariamente enumerados pelo narrador:

Fazendo com que a cidade esquecesse os demais assuntos a comentar: o encalhe do navio da Costeira pela manhã na entrada da barra, o estabelecimento da primeira linha de ônibus ligando Ilhéus a Itabuna, o grande baile recente do Clube Progresso e, mesmo, a apaixonante questão levantada por Mundinho Falcão das dragas da barra (AMADO, 1992 [1958], p. 9).

É claro que todo esse “esquecimento” é subterfúgio do narrador para mais uma prolepse, pois, ao mencionar os assuntos, já os antecipa. Assim, o segundo plano a que passam os tumultos da progressista Ilhéus de 1925 situa-se como um segundo plano da *história*, mas não da *narrativa* – para usar da diferenciação genettiana, que se mostra

²² Brito Broca é crítico que dedica atenção à peculiaridade compositiva de *Gabriela, cravo e canela*: “O livro é um tecido de intrigas superpostas pela técnica do contraponto” (BROCA., 1961, p. 276).

agora particularmente útil. E o estratagema narrativo prossegue na nota de abertura, secundarizando até mesmo o pretexto de chegada da personagem-título:

Tão profundo aquele gosto de sangue que o próprio árabe Nacib, afetado bruscamente em seus interesses com a partida de Filomena, esquecia tais preocupações (AMADO, 1992 [1958], p. 10).

É assim que, por associação de idéias, atinge finalmente o narrador o *tempo da fábula* da “tocaia”, referindo rapidamente ao que fora temporalidade de *Terras do Sem Fim* e de *Cacau*:

Assim era Ilhéus, naqueles idos de 1925, quando floresciam as roças nas terras adubadas com cadáveres e sangue e multiplicavam-se as fortunas, quando o progresso se estabelecia e transformava a fisionomia da cidade (AMADO, 1992 [1958], p. 10).

Ora, a formulação “terra adubada com sangue” é um subtítulo de *Terras do Sem Fim* – e naquela obra tem funcionalidade de prolepse, porque antecipa as lutas sangrentas entre o coronel Horácio e os Badarós, ou seja, as “tocaias” narradas no romance. Em *Gabriela, cravo e canela* a funcionalidade da expressão é a de analepse rememorativa, pois remete ao *tempo da fábula* dos livros anteriores do “ciclo”, quais sejam, *Terras do Sem Fim* e *Cacau*. Já a referência ao “progresso”, outro *tempo da fábula* do “ciclo”, situa a diegese de *Gabriela* na mesma temporalidade histórica de *São Jorge dos Ilhéus*.

A narração de *Gabriela* declara tratar-se de uma “história de amor” – em contraste com a “história da terra” pretendida na nota de abertura de *São Jorge dos Ilhéus*, com a “história de espantar” anunciada na epígrafe de *Terras do Sem Fim* e com a “história da vida dos trabalhadores” expressa na nota de abertura de *Cacau*. Assim, *Gabriela* deixa claro, de início, o que *não pretende ser*: sendo história do progresso, não propõe aplicação de teses à sociedade rural por este modificada; sendo também história de uma tragédia, pois que se abre com o relato do duplo homicídio, não se reveste

propriamente de tragicidade, muito menos de caráter épico; por fim, sendo história de amor, como desde logo se anuncia, é apenas por tal viés que se quer como “história da vida”.

Em *Gabriela*, todas as temáticas se imbricam, todas as opções anteriores se refletem e se refratam. Ao mesmo tempo em que o narrador designa a própria narrativa como “história de amor”, faz coincidir o idílio de Gabriela e Nacib com o amor tragicômico que redundava no duplo homicídio de Sinhazinha Guedes e amante. O que já conduz a certo ressaibo dos tempos passados – tempos das “toaias” –, a justificar a rememoração (analepse extradiegética) da “terra adubada com sangue”, ou seja, a “história de espantar” que se conta em *Terras do Sem Fim*. Temporalmente, os “idos de 1925” coincidem com o *tempo da fábula* do narrador de *São Jorge dos Ilhéus*, o que pode ser expresso em termos do “progresso” – por nós já referido, e para o qual o narrador de *Gabriela* também chama atenção ao término da nota de abertura:

Modificava-se a fisionomia da cidade, abriam-se ruas, importavam-se automóveis, construía-se palacetes, rasgavam-se estradas, publicavam-se jornais, fundavam-se clubes. Mais lentamente porém evoluíam os costumes, os hábitos dos homens. Assim acontece sempre, em todas as sociedades. (AMADO, 1992 [1958], p. 10).

E é precisamente nessas linhas finais que o narrador deixa ver o que *Gabriela* pretende *ser*: narrativa que se preste a retratar o descompasso entre o “progresso” – concebido principalmente como avanço tecnológico, urbanístico e intelectual – e os hábitos comunitários e códigos morais, os quais se resumem, dentro da semântica particular dessa narrativa, na palavra “costumes”.

2.6 *Tocaia Grande*: uma malha intra e intertextual.

Até aqui, analisamos, juntamente com as notas de abertura, passagens de pronunciamento do narrador em meio das diegeses, mas, no caso particular de *Terras do Sem Fim*, também a epígrafe – este exemplar de perigrafia que amiúde se faz presente

nas obras literárias. Para Antoine Compagnon (2007), a epígrafe possibilita ingressar no processo de enunciação, porque se constitui em sinal de valor complexo, símbolo ou índice que associa o texto de modo homológico a outro texto. Nesse sentido, importa considerar que *Tocaia Grande – a face obscura*, quinta obra do “ciclo” na ordem de publicação, possui três epígrafes, fato único dentre as obras e sobre o qual vale a pena refletir detidamente.

Na primeira epígrafe, Amado cita a si mesmo, transcrevendo trecho do relato autobiográfico *O menino grapiúna*, no qual retifica os erros da bibliografia a seu respeito, que o dão por nascido em Pirangi, quando “em verdade sucedeu o contrário” – diz o autor: “vi Pirangi nascer e crescer” (AMADO, 1984, p. 7); na segunda epígrafe, um dístico de soneto de Hélio Pólvora é transcrito: “O cacau – fruto mor de teus abrolhos/ o cacau – vida vã e morte reta”(apud AMADO, 1984, p. 7); por fim, a terceira epígrafe é prolepse de fala de personagem mas, diferente do que ocorre em *São Jorge dos Ilhéus*, não remete ao universo ideológico e extradiegético, e sim antecipa acontecimentos da narrativa que só se elucidarão ao final da obra: “A gente pôde com a enchente e com a peste; com a lei não pôde não: sucumbiu” (AMADO, 1984, p. 7). A citação é referida como sendo de “Lupiscínio, sobrevivente” (p. 7).

A seguir, a estrutura complexa de *Tocaia Grande* exhibe uma primeira narrativa, de cronotopo diverso da que de fato se leva a cabo no romance. É o relato irônico dos festejos dos “setenta anos da fundação de Irisópolis e dos cinquenta de sua elevação a cidade, cabeça de comarca e sede de município” (AMADO, 1984, p. 9). Relato esse que o narrador interrompe com utilização de fundamentações pseudo-objetivas²³: “Em seus textos comemorativos, literatos, políticos e jornalistas omitiram quase sempre o nome primitivo do burgo; razões óbvias relegaram-no ao esquecimento. Antes de ser Irisópolis, foi Tocaia Grande” (AMADO, 1984, p. 10).

E então o narrador silencia a narrativa dos festejos de Irisópolis, que só voltarão a ser mencionados ao final da obra, depois de narrada toda a história da formação urbana de Tocaia Grande –

E aqui se interrompe em seus começos a história da cidade Irisópolis quando ainda era Tocaia Grande, a face obscura. O que aconteceu depois – o

²³ “Razões óbvias relegaram-no ao esquecimento” é exemplo de fundamentação pseudo-objetiva, ou “fala dissimulada de outrem” (BAKHTIN, 1993, p. 111).

progresso, a emancipação, a mudança de nome, a comarca, o município, a igreja, os bangalôs, os palacetes, os paralelepípedos ingleses, o intendente, o vigário, o promotor e o juiz, o fórum e a cadeia, a loja maçônica, o clube social e o grêmio literário, a face luminosa – não paga a pena contar, não tem graça. Até mais ver (AMADO, 1984, p. 432).

Mas, por que o narrador, ao desempenhar tão conscienciosamente a função de seleção em *Tocaia Grande*, opera tal corte diegético justamente no “progresso”, de que afinal se ocupara o “ciclo” em *São Jorge dos Ilhéus e Gabriela, cravo e canela*? A resposta está na nota de abertura, colocada entre a narrativa inicial dos festejos de Irisópolis e o começo da história de Tocaia Grande:

Digo não quando dizem sim em coro uníssono. Quero descobrir e revelar a face obscura, aquela que foi varrida dos compêndios de História por infame e degradante; quero descer ao renegado começo, sentir a consistência do barro amassado com lama e sangue, capaz de enfrentar e superar a violência, a ambição, a mesquinhez, as leis do homem civilizado. Quero contar do amor impuro, quando ainda não se erguera um altar para a virtude. Digo não quando dizem sim, não tenho outro compromisso (AMADO, 1984, p. 11).

Portanto, ao narrador de *Tocaia Grande* não interessa o “progresso”, mas o retorno aos começos da civilização grapiúna, com especial atenção para as lutas pela posse da terra – isso que lhe parece ser, naqueles primórdios civilizatórios, uma história renegada pela História, tida por infame e degradante pelo discurso oficial.

Da narrativa de cronotopo diverso, que abre o romance e se interrompe subitamente pelo narrador, decorre a marca de seleção da instância enunciativa, que em *Tocaia Grande* assume caráter irônico, já pelo próprio nome da cidade que então festeja aniversário de emancipação política. De fato, sobre “Irisópolis”, diz o narrador:

...comunidade nascida do arco-íris em longínquo dia de bonança, de paz e fraternidade entre os homens, conforme proclamou em poema de versos brancos o vate principal da região, cujo nome certamente já ouvistes pronunciar entre louvores (AMADO, 1984, p. 10).

Assim, a “comunidade nascida do arco-íris” (Irisópolis, por aglutinação) na versão oficial, é também falsificada pelo suposto literato, no que o texto de *Tocaia Grande* reenvia ao de *Cacau*, o primeiro romance do “ciclo”, o qual inaugura a antinomia entre “literatura” e “honestidade”. Agora, a buscada “honestidade” é contraposta ao próprio étimo do *topos* – “Irisópolis” –, que seria, como decorre do

discurso irônico, um “falso nome” de Tocaia Grande, do qual a “literatura” laudatória entretanto prefere se ocupar. A estratégia reconduz o narratário para a teia de falsas alusões com que se defronta desde a retificação do lugar de nascimento do autor, por este mesmo, em citação auto-referenciada. Senão, vejamos: se primeiramente Jorge Amado (o de *Tocaia Grande*) cita Jorge Amado (o de *O menino grapiúna*) para corrigir “dicionários e enciclopédias” (AMADO, 1984, p. 9), agora é o narrador amadiano que mimetiza a linguagem dos “dicionários e enciclopédias” na urdidura do “nome do lugar”, fornecendo o pretexto da impropriedade onde situar sua narrativa também retificadora. Assim, o texto de *Tocaia Grande* se sistematiza com o “ciclo” e com *O menino grapiúna*, mas o que sobleva na utilização de recursos expressivos em *Tocaia* é, dentre outras técnicas, a primazia das chamadas fundamentações pseudo-objetivas. No exemplo destacado acima, a fundamentação pseudo-objetiva se perfaz inclusive com a marca da conjunção conformativa (“conforme”), tal qual leciona Bakhtin:

As conjunções subordinativas e coordenativas (pois, porque, por causa de, apesar de, etc.), todas as palavras de introdução lógicas (assim, por conseguinte, etc.), perdem a intenção direta do autor, têm um sabor de linguagem estrangeira, tornam-se refratárias ou até totalmente objetais (BAKHTIN, 1993, p. 111).

É, de fato, o que ocorre com o texto de *Tocaia Grande*, principalmente a partir da conjunção “conforme”. E, mais uma vez, o narrador amadiano polariza a noção de “literatura”, que ganha, na tessitura literária do “ciclo”, significação particular. No sentido retomado de *Cacau*, a paridade acontece de novo, com a busca de um realismo sem embelezamentos, que em *Tocaia Grande* ganha nuances humorísticos pelo uso de recursos expressivos ausentes ou em desenvolvimento nos romances anteriores, como as já mencionadas fundamentações.

Quanto à nota propriamente do narrador – “*Digo não quando dizem sim...*” –, temos a observar que é momento em que se revela o caráter transgressor do ato de escrita. O “*não quando dizem sim em coro uníssono*” relaciona-se com a afirmação de dados empíricos do autor, na referência inicial, epígrafe de autocitação. Na nota do narrador, a escrita é vista como transgressão já pelo fato de poder ser atribuída a alguém – exatamente, seu autor. É também um fato narrativo que suscita reflexão. Já Michel Foucault assinala:

...os textos, os livros, os discursos começaram efetivamente a ter autores (outros que não personagens míticas ou figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores (FOUCAULT, 1992, p. 47).

E Foucault situa esse momento da associação da escrita à transgressão bem quando a propriedade intelectual passa a ser normatizada, ou seja, quando se instaura um regime de propriedade para os textos e se promulgam regras sobre direitos do autor. Ora, sobre tal observação é importante assinalar que, na diegese de *Tocaia Grande* a “lei” – expressão pela qual o narrador refere genericamente à norma jurídica escrita – é vista como causa de término da sociedade utópica, evento que coincide com o desfecho em aberto da narrativa do povoado, cumprida a missão a que se propõe o narrador: de contar ao narratário apenas a versão não-oficial da formação de Irisópolis.

Cabe ressaltar, ainda, que a nota do narrador compõe-se de menção a uma formulação típica do discurso literário do “ciclo”, jogando também com auto-referencialidades. Trata-se da formulação “terra adubada com sangue”, subtítulo de *Terras do Sem Fim*, que reaparece na nota de abertura de *Gabriela, cravo e canela*. Pois é exatamente essa “terra adubada com sangue” que se lê na nota do narrador de *Tocaia Grande*, demarcando o ponto de retorno do romance em relação aos predecessores. Uma revisitação, um regresso que se perfaz de múltiplas formas– no plano da história e no plano do discurso –, re-narrando e ao mesmo tempo resignificando o narrado.

2.7 *A descoberta da América pelos turcos*: entre divertir o público e provocar a crítica; o “contar” como narração não-engajada.

A descoberta da América pelos turcos é a narrativa da história excedente de *Tocaia Grande*, como se depreende do cotejo da referência feita pelo narrador de *Tocaia* secundado pela nota autoral de *A descoberta* (1992, p. XIII-XVIII)²⁴.

²⁴ Em *Tocaia Grande*, sobre *A descoberta da América pelos turcos*: “História dos princípios do arraial, menosprezada na crônica de *Tocaia Grande* pois os seus lances decorreram em Itabuna; teria sido narrativa curiosa e picaresca (...) – mas é tarde demais para contá-la” (AMADO, 1984, p. 418). Em *A descoberta da América pelos turcos*, sobre *Tocaia Grande*: “Se o leitor deste romancinho perceber alguma parecença entre o árabe Jamil Bichara, personagem da história, com Fadul Abdala, personagem de romance anterior, entre Raduan Murad e Fuad Karam, entre o povoado de Itaguassu e o lugarejo denominado *Tocaia Grande*, não acredite seja simples coincidência” (AMADO, 1992, p. XVII-XVIII).

A última obra do “ciclo” possui nota de abertura marcadamente autoral. Assinada do mesmo modo que o primeiro romance, *Cacau* – com as iniciais do autor, “J. A.” –, a nota dá conta da encomenda que motivara o livro, ao tempo em que traz para o leitor os dêiticos temporais e espaciais da escrita²⁵, que, no caso de *A descoberta* são de importância também para a diegese, pois que foram as comemorações do Quinto Centenário da Descoberta da América o pretexto mesmo da encomenda.

O autor se dirige diretamente aos leitores: narra as negociações da obra com estatal italiana e conduz o relato a efeitos humorísticos, ao referir-se ao envolvimento dos dirigentes da empresa com a máfia, implicando em escândalos que puseram termo às tratativas. Deixa claro, igualmente, os vínculos da nova diegese com o livro anterior, *Tocaia Grande*, quando diz:

Recordei-me de que durante a elaboração de *Tocaia Grande* começara a conceber uma aventura (ou desventura) do árabe Fadul, mas não chegara a escrevê-la. Pareceu-me desnecessária à estrutura do romance. Uma idéia engraçada, voltei a pensar nela, a amadurecê-la (AMADO, 1992, p. XV).

E prossegue no relato da escrita de *A descoberta*, informando aos leitores das interrupções e intercalações com a escrita de outra obra – *Navegação de Cabotagem*. Fica-se sabendo que a estatal italiana acabou por honrar o preço, e que os originais de *A descoberta da América pelos turcos* foram finalmente entregues para publicação em novembro de 1991.

Nessa fala dirigida aos leitores, há ainda menção ao percurso do livro no mercado, as traduções que obteve, a opinião do autor sobre os tradutores e o trabalho gráfico das edições. A esse passo, Amado informa que acabou sendo comunicado, pela Agência contratante, do abandono do projeto, o que acarretaria não ser o livro publicado nos idiomas previstos: italiano, português, inglês e espanhol. E que, só então, autorizou seu editor brasileiro a lançar *A descoberta*: “Os turcos estão livres. Você pode publicar o livro quando quiser” (AMADO, 1992, p. XVII).

Encerra-se a nota com dois parágrafos dirigidos expressamente ao público. O primeiro começa por: “Se o leitor deste romancinho perceber...” (p. XVII); o segundo se encabeça pelo intento explicitado do autor: “Espero que os leitores se divirtam...” (p. XVIII). É também a oportunidade de Amado reconhecer-se “romancista limitado e

²⁵ Lugar: Rio Vermelho, Bahia; tempo: 1991, um ano antes das comemorações do Quinto Centenário do Descobrimento da América (1992).

repetitivo”, encetando interlocução irônica com a crítica: “...conforme opinião corrente e expressa pelos nobres senhores da crítica nacional” (p. XVIII).

De fato, a idéia de escritor repetitivo já havia se cristalizado em torno de Jorge Amado, pelo menos desde a década de 1970, quando Walnice Nogueira Galvão, ao analisar *Tereza Batista Cansada de Guerra*, escreve:

A proeza de Jorge Amado, agora, reúne e reforça achados de seus livros anteriores. A prostituta que simpaticamente vagueia por todos eles se torna personagem principal e título, o alegre erotismo cruza a linha da perversão, a mitologia baiana é reiterada, o discurso indireto livre espertamente manipulado. Jorge Amado, enfim, pratica o kitsch de si mesmo” (GALVÃO, 1976, p. 21-22).

Mas observe-se, no excerto, que a analista já identifica o procedimento da narração amadiana que julgamos fundamental para empreender nossa releitura: a reunião e o reforço de “achados anteriores”, bem aquilo que Galvão chama de “kitsch de si mesmo” e que Wilson Martins, ao analisar *Gabriela, Cravo e Canela*, nomeia com mais benevolência de “reescrita”: “*Gabriela Cravo e Canela* será, em 1958, a reescrita simultânea de *Terras do Sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus*” (MARTINS, 1972, p. 173). Ambos os críticos de certa forma se colocam na trilha aberta por Antonio Candido, quando, ao analisar *Terras do Sem Fim*, já observa: “Os livros deste autor [Jorge Amado] nascem um dos outros, germinam de sementes lançadas anteriormente, sementes que às vezes permanecem muito tempo em latência” (CANDIDO, 1992, p. 50).

Tal retorno sobre si, no caso particular das obras do “ciclo”, acaba por motivar a interlocução que Amado tenta estabelecer com leitores e crítica, jocosamente referindo a si próprio como “romancista limitado e repetitivo”. Em *A descoberta da América pelos turcos*, a questão da repetição, reescrita – ou, como se prefira, “kitsch de si mesmo” – mais se problematiza, porque diz respeito às possíveis leituras do “ciclo”, envolvendo relações intra e intertextuais. Repetir, no caso de uma diegese cíclica como a que se encerra com *A descoberta da América pelos turcos*, é procedimento que diz respeito à narração e à narrativa, não somente à história – refletindo ainda nos termos da diferenciação que propõe Genette (1972). Não fosse assim, a mesma acusação de kitsch não se faria acompanhar da referência ao incremento do plano propriamente discursivo: “discurso indireto livre espertamente manipulado” (GALVÃO, 1976, p. 21).

Os três planos – narração, narrativa, história – se imbricam na “realidade” do texto, o que só reforça a utilidade da separação para fins de categorias de análise. No caso do “ciclo do cacau”, como pensar que a suposta “repetição” esteve fora das ocupações da consciência discursiva? O que revelam as notas de abertura, autorais ou do narrador, de todas as seis obras, é bem o contrário. De *Terras do Sem Fim* para *Cacau*, como vimos, há remissão expressa; de *São Jorge dos Ilhéus* para *Terras do Sem Fim* – também como vimos –, dá-se uma tentativa de seqüencialidade, de unidade estática; em *Gabriela, cravo e canela* ocorrem várias referências aos três livros anteriores – inclusive de forma sutil, como se dá com a reprodução, na fala do narrador, do subtítulo de *Terras do Sem Fim*; em *Tocaia Grande*, temos declarado o intento de “descer ao renegado começo”, no momento mesmo em que se repete a formulação da “terra adubada com sangue” – presente em *Terras do Sem Fim* e depois refundida em *Gabriela, cravo e canela*; em *A descoberta da América pelos turcos*, por fim, temos a expressa declaração autoral de “limitação” e “repetição” – reapropriação irônica da crítica.

E é importante assinalar que o autor de *A descoberta da América pelos turcos*, ao provocar com sua fala o discurso crítico, vale-se do mesmo artifício que o narrador de *Tocaia Grande* se valera para estabelecer o espaço selecionado de sua diegese: a fundamentação pseudo-objetiva – introduzida, aqui como lá, a partir da conjunção “conforme”.

Parece-nos altamente rentável aproximar as duas passagens; assim, em *Tocaia Grande*: “...conforme proclamou em poema de versos brancos o vate principal da região, cujo nome certamente já ouvistes pronunciar entre louvores” (AMADO, 1984, p. 10).

E, em *A descoberta da América pelos turcos*: “...conforme opinião corrente e expressa pelos nobres senhores da crítica nacional. Opinião dita e repetida, aqui a transcrevo para com ela concordar” (AMADO, 1992, p. XVII).

As fundamentações pseudo-objetivas têm as mesmas funcionalidades: em ambos os discursos se prestam a veicular conteúdo axiológico só aparentemente compartilhado pela voz da enunciação – que, no primeiro caso, é o narrador e, no segundo, o autor. Outras paridades se apresentam: “principal” e “nobres” são adjetivos que falsamente elogiam o literato imaginário e os críticos reais; de igual modo, “nome [que] certamente já ouvistes pronunciar entre louvores” e “opinião corrente” conduzem

a um mesmo efeito de sentido, qual seja, a consagração reiterada, que implica, ela também, uma repetição, pelo que se infere o conteúdo do discurso subjacente do narrador/autor: também a literatura “louvável” e a crítica “nobre” incorrem em repetição.

Assim, ainda que o propósito declarado de *A descoberta da América pelos turcos* seja o de “divertir” (AMADO, 1992, p. XVIII), o texto crítico que se debruce sobre tal diegese não pode deixar de levar em conta as estratégias de que o narrador amadiano já se socorria com desenvoltura quando da escrita dessa que é a última obra do “ciclo”. Vale ressaltar que “divertir” é um dos três pronunciamentos típicos manifestados pelos romancistas clássicos – ao lado de “edificar” e “instruir” –, nos textos prefaciais dos romances, conforme Arthur Tieje, citado por Antonio Candido (TIEJE *apud* CANDIDO, 2006). Intuito que é ao mesmo tempo justificativa, “divertir” corresponde à idéia do “honesto entretenimento”, já expressa no *D. Quixote*; Antonio Candido pontua mesmo o caráter de máscara desse intuito ou justificativa, que quase sempre se presta a encobrir um propósito moralizante, e mesmo nos casos de textos fesceninos:

É claro que muitos romances eram neste sentido anti-romances, entrando pela irreverência e obscenidade, ou oferecendo um divertimento de cunho reprovado; mas isto não impedia os seus autores de apresentá-los como obras de propósito moral (CANDIDO, 2006, p. 102).

Já o “divertir” amadiano não carrega qualquer associação com discurso moralizante. É assumido declaradamente, sem melindres de qualquer espécie. Mas o tom humorístico, irreverente e até obsceno que assume o narrador de *A descoberta da América pelos turcos*, deixa ver que o projeto autoral expresso na nota de abertura repercute na narração. O “divertir” amadiano corresponde, assim, ao extremo oposto da carga ideológica de que se ressentem, por exemplo, as narrativas de *Cacau* e *São Jorge dos Ilhéus*. Se o sistema declarativo autoral de *Terras do Sem Fim* sinaliza para uma tensão que permite, em sintonia com declarações autorais extraliterárias, inferir a concepção do “contar” amadiano como oponível à narrativa do romance de tese, engajado – que o autor praticou em *Cacau* e *São Jorge dos Ilhéus* –, a nota de abertura e também certa passagem de *A descoberta da América pelos turcos* reforçam o caminho libertário aberto por *Terras do Sem Fim*.

É o que ocorre quando o narrador de *A descoberta da América pelos turcos*, de certo modo ainda fazendo eco às considerações da nota autoral de abertura, coloca para o narratário o problema das comemorações dos Quinhentos Anos do Descobrimento da América, que então rendiam várias polêmicas, dividindo os que se alinhavam com o discurso oficial, laudatório, e os que colocavam o Descobrimento como Conquista, isto é, como expressão do capitalismo mercantilista do Século XVI – a que se atribui o massacre das populações americanas, a aculturação dos sobreviventes indígenas e a escravidão dos africanos no chamado “Novo Mundo”. Diante do confronto dos discursos, o narrador amadiano intervém:

A discussão está posta, polêmica violenta, sem meio-termo, sem previsão de acordo, o sectarismo predomina nos dois partidos, quem quiser que se meta e se exponha a levar as sobras, não serei eu que o faça, eu, mestiço brasileiro, fruto da descoberta e da conquista, da mistura. Aqui estou para **contar**²⁶ o sucedido com Jamil Bichara, Raduan Murad e outros... (AMADO, 1992, p. 7).

Desse modo, o narrador se coloca na encruzilhada das duas visões, sem fazer profissão de fé de qualquer delas. Após afirmar sua peculiar “imparcialidade” (que não se confunde com objetividade), sinaliza com o propósito de deixar de lado a polêmica e, simplesmente, “contar” – assim estabelecendo sinonímia de tal verbo com narração não-engajada, o que de fato se leva a cabo em *A descoberta da América pelos turcos*.

²⁶ Grifo nosso.

3. NARRAÇÃO E TEMPO

3.1 Generalidades.

Este capítulo reflete sobre como os seis narradores do “ciclo” lidam com o tempo. Nesse sentido, privilegiar-se-á análise seqüenciada, obra a obra, visando ao estabelecimento de um *sentido*, ou seja, encetando leitura de conjunto que diga algo sobre o processo de narração e a direção das estratégias discursivas no tocante ao tratamento do tempo, especialmente sobre o vínculo que forçosamente se estabelece entre estas e as temáticas dos romances.

Pelo menos desde Tomachevski (1978) já se conhece a estreita ligação entre índices causais e índices temporais na narrativa. Ora, no “ciclo do cacau”, como no conjunto da obra, é preciso dizer que Jorge Amado não se afastou da concepção clássica de narrativa como *seqüência causal*, o que implica de logo a consideração desta também como *seqüência temporal*. Daí a importância de se estudar o tempo no “ciclo”, o que faremos com suporte na dualidade apontada por Metz (1977) e desenvolvida por Genette (1972): para tais autores, a narrativa é dual, havendo o tempo da história (a que Metz chama “tempo do narrado”) e o tempo do discurso (chamado por Metz de “tempo da narração”), sendo uma das funções de qualquer narrativa transpor um tempo para outro (“cambiar os tempos”, na expressão de Genette). Contudo, ao pesquisar o tempo da história ou do narrado, percebemos que tanto Metz quanto Genette ressignificam o conceito, também desenvolvido por Tomachevski, de *tempo da fábula*²⁷.

Assim, utilizando tal pressuposto teórico, interessa-nos agora analisar como se dá o intercâmbio entre os tempos no “ciclo” do cacau. Adiantamos desde já que os efeitos de sentido obtidos pelos narradores de cada obra apontam para um progressivo distanciamento do caráter testemunhal da narração no “ciclo”, o qual corresponde também ao distanciamento do tónus memorialístico e à conseqüente conquista da alteridade.

²⁷ Tomachevski conceitua o “tempo da fábula” como sendo aquele “em que os acontecimentos expostos [na narrativa] estão supostamente desenrolando-se” (1978, p. 183). Preferimos, neste capítulo, a locução do formalista russo. O “tempo da fábula”, de Tomachevski, pareceu-nos mais fluente que o “tempo do narrado” e mais apto a evitar confusões que o “tempo da história”.

Mas o estudo do “ciclo” também aponta para uma dimensão histórica do tempo, porquanto os dois *tempos da fábula* – a “toçaia” e o “progresso” – sejam usados como dêiticos históricos, pelos narradores de cada obra, já desde *Cacau*. Tal constatação nos levou a utilizar também a nomenclatura desenvolvida por Benedito Nunes (2003), com base em Benveniste (2006) e outros teóricos, e que faz distinção entre *tempo físico*, *tempo cronológico*, *tempo psicológico*, *tempo litúrgico* e *tempo histórico*. De todos, o que mais nos interessa é o *histórico*, aquele cujos intervalos “...se ajustam a acontecimentos singulares: guerras, revoluções, migrações, movimentos religiosos, sucessos políticos” (NUNES, 2003, p. 21). É este o tempo que os narradores do “ciclo” utilizam para situar as respectivas diegeses em relação ao tempo cronológico “real” e, também, no caso peculiar do bloco *Terras do Sem Fim – São Jorge dos Ilhéus*, em relação à possibilidade de leitura sequenciada.

Passamos agora a estudar cada obra, procurando demonstrar como os narradores urdidos por Jorge Amado para o “ciclo do cacau” encaminham seus discursos para um tratamento do tempo na dimensão histórica. Ao final (item 8), concluímos com reflexões sobre a duração temporal no “ciclo”, lançando uma hipótese de cronologia diegética, que difere da cronologia da ordem de publicação.

3.2 *Cacau*: tempo psicológico e estabelecimento do *tempo da fábula* “toçaia”.

Conforme Nunes (2003), o *tempo físico* é o que se relaciona aos eventos naturais: alvorecer, anoitecer, chuvas, floração etc. Tal possibilidade de consideração do tempo está presente em todo o “ciclo”, como não poderia deixar de ser, até por imperativos de verossimilhança.

O tempo físico comparece desde *Cacau*, servindo também para estabelecer a marcha da história: chuvas abrem o primeiro capítulo (“As nuvens encheram o céu até que começou a cair uma chuva grossa”, AMADO, [1933] 1992, p. 1) e o terceiro (“Chovia”, p. 24); abundam os dêiticos de referência a dia e noite (“Pela manhã”, p. 52; “quando chegava o meio-dia”, p. 59; “à noite”, p. 65; “no outro dia”, p. 88 etc.).

Ainda conforme a classificação proposta por Nunes, existem em *Cacau* outros “tempos” a estabelecerem o andamento da história, em estreita relação com os

nexos causais: o tempo litúrgico (“Com o dia de Natal”, p. 72; “Vieram passar as férias de São João”, p. 77) e cronológico (“A família do coronel voltou para Ilhéus nos princípios de julho”, p. 118), os quais dispensam maiores reflexões, por serem de conceituação auto-evidente: cronológico é o tempo mensurável dos calendários; já o litúrgico, também mensurável, é todavia o tempo associado a acontecimentos religiosos.

Mas, apesar de sustentar-se em relações causais que se socorrem dos tempos físico, cronológico e litúrgico, o narrador de *Cacau* dá um tratamento majoritariamente psicológico ao discurso narrativo, submetendo-o ao fluxo da memória, de modo que, muitas vezes, os dêiticos utilizados se relacionam com a atividade da rememoração, a qual determina o próprio ritmo da narrativa.

Logo depois do primeiro capítulo, em que se narram aspectos do trabalho na Fazenda Fraternidade, segue-se outro, este em extensa anacronia na qual Sergipano, o protagonista-narrador, descreve sua formação: pai, mãe, cidade natal, vida familiar, primeiro emprego etc. A tal capítulo, o narrador intitula “Infância”.

Nos demais capítulos, *Cacau* continua a se utilizar do passado verbal para efeito rememorativo, sendo comuns os momentos em que o narrador autodiegético focaliza terceiros – pois, como foi registrado (item 2), *Cacau* é romance marcado por polimodalidade: “As mulheres rezavam” (p. 73); “Faziam-se projetos para a farra”, (p. 68). A par disso, ocorre também a primeira pessoa do plural, esta geralmente acompanhada de um dêitico do tempo físico: “Nós conversávamos à tarde” (p. 63); “Quando chovia corríamos as coberturas de zinco sobre as barcaças” (p. 63) – tudo a compor um largo painel da *rotina* da Fazenda, ditada pelo fluxo retrospectivo das memórias do narrador.

O tempo psicológico de *Cacau* sugere o caráter de narrativa retrospectiva. Conforme Mendilow,

...há uma diferença vital entre escrever uma estória adiante do passado, como no romance de terceira pessoa, e escrever uma anterior ao presente, como no romance de primeira pessoa. Embora sejam ambas escritas no passado, na primeira cria-se a ilusão de que a ação está acontecendo; na última, sente-se a ação como se tivesse acontecido (MENDILOW, 1972, p. 120).

Tal é o efeito de sentido que o discurso do narrador leva a cabo em *Cacau*: a ação como se tivesse acontecido. E, no conjunto do “ciclo”, mesmo com o referido

tratamento psicológico do tempo, *Cacau* lança uma temporalidade histórica que será importante para as obras posteriores: a “tocaia”, também chamada “barulhos” ou “tempos da conquista”.

Assim, por exemplo, quando o narrador de *Cacau* fala da personagem Honório, sabe-se que: “...filho da terra, nascera nos bons tempos das fortunas rápidas e dos assassinatos por qualquer coisa” (AMADO, 1992 [1933], p. 36). Adiante, diz ainda o narrador: “Viera depois o saneamento das roças de cacau. As mortes diminuíram, mas, que esperança!, não acabaram. E ainda hoje as estradas vivem pejadas de cruzeiros sem nomes. É a tocaia” (AMADO, 1992 [1933], p. 36).

Antes, a fala de outro personagem, este um “jagunço” ávido pela perspectiva de ganhar dinheiro com as mortes criminosas, lamenta já não ser mais aquele o tempo da violência irrefreada. Tal manifestação, que à primeira vista parece contraditória²⁸ com o comentário do narrador quando do perfil de Honório, na verdade não o é: articulando ambas, podemos chegar à consideração de que, se o escasseamento das mortes era preferível a Sergipano – o que, aliás, guarda sintonia com seu perfil ideológico –, não assim para aquele “jagunço”, para quem a violência era meio de trabalho. Por isso mesmo, o “jagunço” se refere à temporalidade anterior como “bons tempos” (p. 29).

Desse modo, a ação do romance já não se passa no auge do “tempo das tocaias”, mas em período culturalmente posterior àqueles “bons tempos”, ou seja, em um *hoje* que é o do “saneamento das roças”, mas que ainda convive com ocorrências de “tocaias” na zona rural.

O outro *tempo da fábula* fundamental do “ciclo”, que corresponde a um dos tempos históricos das narrativas posteriores, é o “progresso”: conjunto de mudanças políticas, de costumes e sociais que será tematizado em *São Jorge dos Ilhéus* e *Gabriela, cravo e canela*. Em *Cacau*, porém, o “progresso” ainda não chegou à região grapiúna, o que se observa, por exemplo, pelas referências arquitetônicas da habitação do coronel Misael Teles – não reside o antagonista de *Cacau* nos palacetes “modernos” de *São Jorge dos Ilhéus* ou *Gabriela, cravo e canela*, mas num “sobrado” colonial. E outro marcador importante da ausência de “modernidade” é o beletismo da personagem

²⁸ A aparente contradição estaria, sobretudo, nesta queixa do “jagunço”: “Hoje não se mata mais ninguém” (AMADO, 1992 [1933], p. 29).

Mária, já referido na seção 2.0 desta Dissertação. Para as presentes reflexões, neste capítulo em que estudamos o tempo no “ciclo”, é possível dizer que as marcas da estética parnasiana que comparecem em *Cacau* na transcrição de um soneto situam também uma época, um tempo cultural que já faz ver o entrechoque entre padrões estéticos. Essa temporalidade é, no sentido que dá à expressão Mendilow (1972), um *locus* de tempo do tema²⁹: “os *loci* de tempo do leitor, do escritor e do tema têm importância enquanto indicam ou afetam aspectos mutantes de cultura, gosto, educação e sociedade”. Não à toa, detectada e rejeitada pelo personagem-narrador, a estética parnasiana rende para o texto uma intrusão valorativa: “Eu nunca entendi de poesia, mas esse soneto me pareceu detestável” (AMADO 1992 [1933], p. 91). Assim, embora o “progresso” não esteja presente em *Cacau* nas descrições urbanísticas ou nos costumes locais, o entrechoque entre os padrões estéticos do narrador e os ainda cultivados pelas demais personagens aponta para um *locus* de tempo que já começa a se insinuar, e de modo auto-referenciado, é dizer: em crítica literária a determinado padrão estético literário, o chamado Parnasianismo.

3.3 *Terras do Sem Fim*: tempo de onisciência e tempo de testemunho:

3.3.1 O *hoje* do narrador.

O narrador de *Terras do Sem Fim* situa a ação da história que conta no passado em relação ao processo de enunciação, com o uso constante de anacronias – sobretudo prolepses –, o que não o impede de utilizar também tempos verbais no presente para, em algumas passagens, obter efeito dramático.

Quanto à temporalidade do processo de enunciação, importa situar que o narrador (literário) de *Terras* equipara seu presente ao dos narradores orais; é o que se vê no Capítulo 2 da parte intitulada “A Luta”, quando retrata os cantadores populares

²⁹ Mendilow chama *locus* de tempo do tema do romance à situação cronológica da história: “O tema do romance tem a sua própria data e colocação temporal” (1972, p. 105).

que, por *rimances* ditos nas feiras, reproduziam a história do entrevero entre os Badarós e o coronel Horácio, esta mesma que compõe o enunciado de *Terras do Sem Fim*. Desse modo, pode-se afirmar que a simetria entre narrador literário e narradores orais é adrede buscada, e se realiza por meio do estabelecimento do *hoje* da enunciação:

Pela voz do cego desfila ante eles este ano e meio de lutas, de homens morrendo, de homens matando, a terra adubada com sangue. E quando os cegos terminam:

“Eu já contei uma história,

Uma história de espantar!”

Eles derrubam mais algumas moedas na cuia do narrador, e saem entre comentários: “foi coisa de feiticeiro”. Assim diz o rimance, assim eles o dizem hoje também (AMADO, 1992 [1943], p. 215).

Portanto, *romance* parece estar³⁰ para *rimance* do mesmo modo que o narrador romanesco faz eco aos narradores orais, ambas as vozes se encontrando no presente da narração: “Eu já contei uma história/ Uma história de espantar” (p. 215). Essa apropriação do discurso oral popular reenvia para a epígrafe do livro, que prometia ao narratário: “Eu vou contar uma história/ uma história de espantar” (p. 15).

Observamos, também, que o *hoje* do narrador se estabelece de modo peculiar em relação à história, pois a voz que conta não se declara personagem, embora pratique, conforme analisamos no ponto 2 desta Dissertação, a representação literária do autor. O narrador de *Terras do Sem Fim* oscila, portanto, entre a onisciência objetiva e o conhecimento pelo testemunho.

Por isso, se em *Cacau* temos narrador autodiegético com polimodalidade, em *Terras do Sem Fim* temos narrador extradiegético com o que podemos chamar de

³⁰ Registra Massaud Moisés que, em vernáculo, a palavra *rimance* pode ser variável de *romance*: “...o vocábulo ‘rimance’ alterna com ‘romance’, e corresponde, até certo ponto, à balada medieval” (1974, p. 451). Esta acepção seria diversa do sentido que se dá ao gênero romanesco em Teoria Literária, guardando parentesco com composições “de origem popular, autoria não raro anônima e temática lírica ou/e histórica” (idem, ibidem). Por ora fica o registro da simetria, a ser analisada em seus efeitos no texto amadiano mais oportunamente.

“tom testemunhal”; a diferença é significativa, e diz muito do percurso da escrita amadiana. Senão, vejamos:

O narrador de *Cacau*, ainda que usando de polimodalidade, é identificável pela primeira pessoa e se desnuda ao final do livro, declarando nome e sobrenome: “...também me chamam Sergipano, apesar de eu me chamar José Cordeiro” (AMADO, 1992 [1933], p. 118). Já o narrador de *Terras do Sem Fim* permanece durante toda a narrativa na posição ambígua entre onisciência e testemunho, praticando a representação literária do autor e dando tratamento retrospectivo ao enunciado. É, pois, um narrador-autor – porque narrador que representa o autor –, estatuto híbrido que tem necessárias implicações no agenciamento do tempo³¹.

A observação de tal percurso nos autoriza a sugerir que, àquela altura da carreira de romancista, Jorge Amado procurava a alteridade para a própria escrita, distanciando-se das memórias de infância que, como declarou mais de uma vez³², compunham o substrato dos romances ambientados na zona cacauzeira. Esta hipótese, qual seja, a do gradual distanciamento da escrita amadiana do substrato subjetivo, pode também ser confirmada com a análise seguinte, sobre a funcionalidade das prolepses em *Terras do Sem Fim* e a posição do narrador.

3.3.2 Uso de prolepses internas e tom testemunhal do narrador.

As prolepses, ou antecipações da narrativa, podem ser internas ou externas, conforme alcancem ponto anterior ou posterior ao desfecho da história (GENETTE, 1972). Em *Terras do Sem Fim* abundam as internas, de que o narrador amadiano se vale para garantir certo efeito de verossimilhança, estabelecendo vínculo com as personagens e, no mesmo golpe, garantindo o caráter retrospectivo do romance.

³¹ Para uma comparação sistemática entre modo e voz narrativos e respectivas implicações no agenciamento do tempo pelos narradores do “ciclo”, vide Tabela IV desta Dissertação.

³² O livro memorialístico *O menino grapiúna* (AMADO, 1981) é a maior comprovação da afirmativa. Mas há também declarações autorais no mesmo sentido em *Navegação de Cabotagem* (AMADO, 1992, p.486) e no livro de entrevistas *Conversando com Jorge Amado*, da tradutora francesa Alice Raillard (RAILLARD, 1990, p. 181-182).

Assim é que o narrador de *Terras do Sem Fim* declara, fazendo supor intimidade e convivência com pessoas reais representadas na fábula: “Ainda vivem muitos dos que tomaram parte nos barulhos de Sequeiro Grande” (AMADO, 1992 [1943], p. 211). Passagens como esta são freqüentes; o romance é de fato narrativa retrospectiva, contudo em posição mais distanciada de *Cacau*, em que fica claro, desde o princípio, tratar-se de autodiegese.

Selecionamos três exemplos que dão conta do efeito de sentido das prolepses em *Terras do Sem Fim*: “O Dr. Genaro, que era amigo de frases brilhantes, costumava dizer, anos depois...” (p. 256); “Vinte anos depois, os cegos percorreriam as feiras dos povoados novos...” (p.211); “Muitos anos depois, quando alguém atravessava esse povoado de Ferradas em companhia de um velho que conhecia as histórias da terra do cacau...” (p. 128). Desse modo, e graças a um recurso de ordem temporal (prolepse), o estatuto do narrador de *Terras do Sem Fim* se faz ambíguo em relação à onisciência e ao conhecimento parcial do testemunho; a voz que conta a história como que paira sobre as personagens, mas guardando com elas uma extrema afinidade, que se lhes identifica. Tal uso proléptico é chamado por Genette de “rousseauísta” (GENETTE, 1972, p. 68): “... são testemunhos sobre a intensidade da recordação actual, que vêm, de alguma maneira, autenticar a narrativa do passado”. E, a propósito, anota que tal recurso, como aliás as prolepses de um modo geral, são muito mais encontradiças na narrativa autodiegética, de “primeira pessoa”, já que esta “presta-se melhor que qualquer outra à antecipação, pelo próprio facto do seu declarado carácter retrospectivo”. Essa última observação de Genette corrobora, a nosso ver, a relação que estabelecemos sobre a ambigüidade do estatuto do narrador em *Terras do Sem Fim*: um narrador que oscila entre a oniscência, extradiegética, e o conhecimento pelo testemunho (como procuramos representar pelo uso da linha tracejada na Tabela IV desta Dissertação).

3.3.3 Presente dramático e modo *showing* de narrar.

A par das prolepses, em *Terras do Sem Fim* merece atenção, também, o uso de verbos no presente, o que pode ser chamado, conforme Mendilow (1972), de método

dramático. Mendilow explica que o passado verbal usado no romance é recebido como presente pelo leitor, mas também que é possível ao narrador valer-se do próprio presente verbal para criar efeitos de sentido (idem, ibidem). Esta última possibilidade é usada preferencialmente pelo narrador de *Terras do Sem Fim*, sobretudo nas cenas panorâmicas de abertura de cada uma das partes do livro. O efeito de sentido parece ser a aparência de realidade no leitor (ilusão de mimese), dentro dos limites das possibilidades do gênero romance, já que não se trata de texto dramático propriamente (peça teatral). Conjugado com o modo *showing*³³ de narrar, os tempos verbais no presente atualizam a ação, criando efeito dramático.

Assim, por exemplo, é a abertura do romance, quando se narra a viagem de navio que traz o Capitão João Magalhães a Ilhéus, seção a que o narrador intitula “O Navio”; também o Cap. 2 da seção intitulada “A Mata”, com descrições no presente de uma expedição da personagem Juca Badaró com jagunços – “Os homens vão recuando” (AMADO, 1992 [1943], p. 46); e, para citar mais dois exemplos dentre muitos, as impressões de Ester sobre a fazenda do marido, o coronel Horácio, são por vezes narradas no presente verbal (“Ester se recorda de outra noite”, p. 59) e o encontro de Damião com o feiticeiro Jeremias, em que aquele relata a este a aparição que o teria feito errar o tiro em uma tocaia (“...o negro Damião se arroja na cabana, ajoelha no chão, beija as mãos de Jeremias”, p. 115). Todos esses exemplos conjugam verbos no presente ao chamado modo *showing* de narrar, obtendo efeito dramático.

3.4 São Jorge dos Ilhéus: tempo de onisciência e tempo de “progresso”.

Quanto a *São Jorge dos Ilhéus*, tentativa explícita de seqüência a *Terras do Sem Fim*³⁴, podemos dizer que o tratamento do tempo pelo narrador é consecutário da posição em que este se coloca em relação à história, ou seja, o passado verbal literário guarda relação estreita com a onisciência plena. Apesar de significar, do ponto de vista

³³A teoria anglo-americana distingue os modos *showing* e *telling* de narrar. O modo *showing* (literalmente: mostrar) corresponde à ausência máxima do narrador, com uma “técnica de representação dramatizada” (REIS E LOPES, 1988, p. 58); já o modo *telling* (literalmente: contar) seria o oposto, ou seja, a máxima presença do narrador, que assim aumenta a distância em relação à diegese e “opera uma narração que manipula (resume, elide etc.) a história” (REIS E LOPES, 1988, p. 59).

³⁴Sobre a declarada *seqüência*, discorremos em 2, com a análise das notas de abertura dos romances.

ideológico, um retorno ao engajamento de *Cacau*, tal retorno não se faz por meio de uma posição dúbia do narrador: ao contrário, *São Jorge dos Ilhéus* configura o domínio da chamada onisciência plena, o que importa em distanciamento da subjetividade memorialística observada nas obras anteriores.

A configuração da onisciência permite ao narrador jogar livremente com as focalizações, contando a história sobre vários pontos de vista e perpetrando a intimidade das personagens por meio de discurso indireto livre. Como muitas das personagens são chegadas a Ilhéus atraídas pelo “progresso”, tempo histórico que o romance ora em análise delinea no “ciclo”, a história progressiva de tais criaturas se faz, via de regra, por intermédio de analepses. Estabelece-se uma relação, em *São Jorge dos Ilhéus*, entre os objetivos de configurar o “progresso” como momento crucial de imigrações e o traçado das personagens, o que fornece oportunidade ao narrador para saltos anteriores à história contada, atingindo a vida das personagens no *antes* da diegese. São tais analepses, portanto, de alcance *extradieético*.

A relação que fazemos entre uma temática que é temporalidade histórica – o “progresso” – e um recurso de retrospectão da narrativa – a analepse – aponta para uma funcionalidade a serviço da carga ideológica da narração, e que, no caso de *São Jorge dos Ilhéus*, vem a ser o de demonstrar a segunda etapa das transformações econômicas da região cacauzeira, configurando, desse modo, a pretendida *seqüência* em relação a *Terras do Sem Fim*. Com efeito, é próprio das analepses a possibilidade de estabelecerem conexões estreitas entre suas funções e “as linhas de força temáticas e ideológicas que informam o relato” (REIS E LOPES, 1988, p. 231).

Por outro lado, o caráter mimético de *São Jorge dos Ilhéus*, que se insere na linha do chamado *realismo socialista*, faz com que o tempo seja tratado, também ele, de modo a imitar as dimensões econômica, física e cronológica. Assim, a narrativa se vale de associações elípticas – “Já se haviam passado três anos...” (AMADO, 1968 [1944], p. 29), analépticas (“...trinta anos antes”, p. 34; “...aquele dia fora angustioso...”, p. 78); e prolépticas (“...nos quatro anos que se seguiram...”, p. 81), sempre com referência ao tempo cronológico; já o tempo físico é igualmente utilizado pelo narrador como baliza de seu discurso (“Foi num dia de sol intenso...”, p. 104), especialmente na seção em que narra uma temporada de chuvas prejudicial à lavoura (p. 128-179). E, nas duas seções finais da obra, “A Alta” (p. 180-294) e “A Baixa” (p. 295-345), o tempo dos

acontecimentos da história é correlacionado aos períodos de boa e má cotação do cacau no exterior, respectivamente, como já se nota pelos próprios títulos.

3.5 “Progresso” e simultaneidades em *Gabriela*.

Organicamente dividido em duas partes, e estas em capítulos, a duração cronológica dos eventos da história de *Gabriela, cravo e canela* é referida com clareza pelo narrador, ou se deixa subentender pelo discurso da narração. De início, sabe-se logo que os dois principais temas – a chegada de Gabriela e o duplo assassinato de esposa adúltera e do amante – se dão “no mesmo dia claro, de sol primaveril” (AMADO, 1992 [1958], p. 9), e que o escândalo provocado pelo crime fizera obscurecer as discussões que então ocupavam a cidade, todas em torno da temática do “progresso”: o encalhe de um navio, o estabelecimento da primeira linha de ônibus Ilhéus-Itabuna, o grande baile do Clube (que, metonimicamente, se chama “Clube Progresso”) e a polêmica da construção de dragas para a barra portuária, razão da discórdia política entre Mundinho Falcão e o coronel Ramiro Bastos. Ou seja: de logo, estabelece o narrador um jogo de simultaneidades, várias histórias concomitantes e que, juntas, compõem o painel de uma sociedade em dado momento histórico. Este momento, inclusive, é deixado claro pelo narrador, que afirma a temporalidade cronológica do livro como sendo “naqueles idos de 1925” (p. 10).

Outros dêiticos temporais, de tempo cronológico, são espalhados pelo narrador sutilmente no tecido narrativo, fazendo do tratamento do tempo, neste romance, um artilho a mais na consecução de efeitos de sentido. Por exemplo, toda a “Primeira Parte” se dá em apenas três dias³⁵, o que, se contrastado com o intenso uso de analepses explicativas, algo semelhantes às já utilizadas em *São Jorge dos Ilhéus*, autoriza supor que o narrador de *Gabriela, cravo e canela* aprimorava este recurso, na mesma medida em que buscava impactar o narratário com a dimensão retrospectiva de tão curto lapso de tempo; já entre a “Primeira Parte” e a “Segunda Parte”, uma elipse faz supor novo decurso temporal, elipse esta que o narrador acaba por demarcar em

³⁵ Afirmamos os três dias com base em AMADO, 1992 [1958], p. 126 e p. 131, onde se fala, primeiro, em “ontem” e, depois, em “véspera”, encerrando-se toda a “Primeira Parte” do romance.

“mais de três meses” (AMADO, 1992 [1958], p. 158). Adiante, já a “Segunda Parte” em curso, o narrador faz saber, por meio das divagações da personagem Nacib, que são decorridos “três meses e dezoito dias exatamente” (p. 164).

A essas informações alia-se uma suposição sustentável, qual seja, a de que tudo tenha decorrido no segundo semestre do referido ano (1925), pois um dos *leitmotivs* secundários do romance, a montagem do presépio das Irmãs Dos Reis, começa na “Primeira Parte” e termina na “Segunda Parte”, quando o narrador já anunciara que “chegava o fim de ano” (AMADO, 1992 [1958], p. 290). O presépio, finalmente conclusivo, reaparece desempenhando papel também de marca temporal, o que reafirma, neste romance, a estreita relação entre tratamento do tempo e temática.

A tal respeito, é preciso dizer que o narrador de *Gabriela, cravo e canela* trata o tempo preferencialmente em dimensão simbólica de construção cultural, pois as temporalidades de tal narrativa são utilizadas como circunstâncias do estado de civilização de Ilhéus, estado de seus códigos morais e relações sociopolíticas. E, ao privilegiar um tempo cultural, histórico, o narrador de *Gabriela* reenvia o narratário constantemente a um “passado” também cultural: tempo de tocaias, de fraudes cartorárias (“caxixes”), de submissão da mulher; tempo de costumes bem definidos e de garantias contratuais baseadas na confiança interpessoal, na “palavra empenhada”. Esse passado não é outro senão o tempo da “tocaia” ou dos “barulhos”, referido em *Cacau* e tematizado em *Terras do Sem Fim* (poderíamos acrescentar: *avant la lettre*, também *Tocaia Grande* e *A descoberta da América pelos turcos*).

Utilizando o passado verbal da tradição romanesca, observa-se que o narrador de *Gabriela, cravo e canela* constrói, não um discurso literário ousado ou vanguardista em relação ao tratamento do tempo, mas, por outro lado, esmera-se em levar a extremos todos os recursos já então incorporados à tradição literária: o que, na terminologia genettiana, seriam prolepses, analepses, narrativas proféticas, etc. Entretanto, o caráter de reescrita de *Gabriela*, em relação às obras que lhe são anteriores (*Cacau*, *Terras do Sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus*) dá-se também no fluxo desse mesmo discurso “tradicional”, porque o narrador transforma as temporalidades precedentes ao seu *agora* – a época mais violenta das “tocaias” – em um *antes* constantemente referido, passado sangrento que retorna ao presente de “progresso” que os habitantes de Ilhéus desejam afirmar.

Tal retorno insistente do *passado*, do tempo anterior em dimensão histórica, mas também simbólica, aponta para dois aspectos de que o narrador de *Gabriela* se utilizou para a elaboração do discurso: primeiro, a consciência de um *ritmo* na modificação dos costumes; segundo, a sugestão, constantemente eivada de ironia, de que a chamada modernidade é, também ela, um *construto*, projeto cultural a ser levado a cabo, e não algo que surge e se realiza “espontaneamente”.

Da primeira afirmativa – o *ritmo* das mudanças – temos evidência já na nota de abertura do romance, quando diz o narrador: “...mais *lentamente*, porém, evoluem os costumes”. Da segunda, ou seja, o projeto de modernidade, que a comunidade ilheense recebe ora com deslumbramento, ora com desconfiança, temos exemplos em quase todo o livro, de tal modo que o próprio projeto de modernidade vem a ser tematizado pelo narrador, em íntima relação com o tratamento do tempo, o que rende inclusive todo um capítulo intitulado “Do passado e do futuro misturados nas ruas de Ilhéus” (AMADO, 1992 [1958] p. 19-23).

3.6 *Tocaia Grande*.

3.6.1 O tempo tematizado.

Tal como o narrador de *Gabriela, cravo e canela*, o narrador de *Tocaia Grande* considera o tempo em dimensão simbólica, de construto cultural. Diametralmente oposto, contudo, ao discurso narrativo de *Gabriela*, o narrador de *Tocaia* escolhe outra temporalidade histórica: justamente aquela que, no livro anterior, encontrava-se por acabar, a “tocaia”. Nesse sentido, *Tocaia Grande* é o *antes* de *Gabriela, cravo e canela*: aquilo que em *Gabriela* já parece remoto ou inatual, em *Tocaia* é o próprio presente.

O narrador de *Tocaia Grande* registra o esforço da primitiva comunidade de que se ocupa para mensurar o tempo crônico. Importa sinalizar essa *tematização* do tempo em *Tocaia Grande*, pois, ainda conforme Benveniste, “...em todas as formas de

cultura humana e em todas as épocas, constatamos, de uma maneira ou de outra, um esforço para objetivar o tempo crônico” (2006, p 72).

Entretanto, se o calendário é imperativo de todas as sociedades, a primitiva comunidade de *Tocaia Grande* passa por uma primeira etapa até instituir o cômputo coerente do tempo. Essa prévia de calendário é narrada humoristicamente, a partir de uma analepse: “Dantes, para saber a data do mês e o dia da semana precisavam consultar a única folhinha existente em Tocaia Grande, pendurada junto à porta no barracão de cacau seco” (AMADO, 1984, p. 159). O narrador imiscui-se no imaginário de seus personagens, para situar o artificialismo daquela representação do tempo, já que a folhinha não guardava correspondência com o ambiente cujo tempo devia mensurar: “Por sinal, um cromo que dava gosto ver: a paisagem hibernal de campo europeu, montanhas brancas de neve e um grande cão peludo conduzindo ao pescoço um barrilete, coisa de admirar” (p. 159).

Veja-se que tal intromissão do narrador, vazada em discurso irônico, beneficia-se da polissemia do verbo “admirar”: uma folhinha, por bela que seja, é objeto que há de ter funcionalidade e, ainda que seja *admirável*, não deve ser apenas uma *coisa de admirar*. Não assim aquela folhinha, decorada com motivos europeus:

Calendário mais bonito e educativo não se podia desejar, porém inconstante e inseguro, pois o velho Gerino passava dias e dias sem arrancar as páginas da folhinha, e quando se lembrava de fazê-lo, para atender à recomendação do Coronel, as retirava ao deus-dará: uma, duas, nunca mais de três para economizá-las, letra e números incompreensíveis para a quase totalidade dos residentes e passantes (AMADO, 1984, p.159).

O calendário, “coisa de admirar”, não atinge a funcionalidade esperada, colaborando antes para confundir do que para referenciar a comunidade: as colheitas são prejudicadas, os prazos de agiotagem de Fadul Abdala extrapolam, o descanso dominical solicitado pelas personagens mais religiosas não ocorre em dia preciso, os encontros amorosos também se adiam ou se retardam pela incerteza cronológica. Apenas com a chegada da personagem Tição Abduim a situação começa a mudar, pois se determina, com um momento específico de confraternização, o dia de domingo. Estabelece-se o momento axial de que fala Benveniste – momento referendado pela comunidade e que está na base dos calendários: “Os calendários possuem traços comuns

(...) Eles procedem de um momento axial que fornece o ponto zero do cômputo: um acontecimento muito importante que é admitido como dando às coisas uma nova direção...” (2006, p. 72).

É o que ocorre com a chegada de Tição Abduim ao lugarejo: “Instalado em Tocaia Grande, o negro Tição instituiu o dia de domingo ao assinalar com acontecimento marcante e permanente o início da semana: congregou os habitantes num almoço” (AMADO, 1984, p. 164). A providência da instituição do dia de domingo traz benefícios à comunidade. É o termo, o momento axial que lhe faltava: “Concorrendo para evitar tarantadas, pecados, desenganos, serviu ao comércio, à religião e à benquerença das criaturas” (p. 164).

3.6.2 Ritmo e divisões exteriores da obra.

A diegese de *Tocaia Grande* é ritmada pelo narrador. As grandes elipses desse livro – entre “O arruado” e “O lugarejo”, entre “O lugarejo” e “O povoado” etc. – subentendem decursos de tempo, a passagem de um estágio a outro, que se faz sem cortes abruptos, percebendo-se, apenas, pelo aspecto diferenciado da comunidade, a mudança, a solicitar nova nomenclatura para o *locus*. A articulação formal da obra, em partes que são nomeadas por topônimos em ordem crescente de complexidade civilizacional, é também uma articulação de tempos, pois a passagem de um *locus* a outro pressupõe decurso. Assim, o narrador obtém uma cadência para a narrativa, um andamento que é tanto espacial quanto temporal.

Ora, Genette já lamenta, em *Discurso da Narrativa* a falta de estudos que associem as divisões exteriores de uma obra – capítulos, partes, tomos etc. – com o tempo do discurso, deixando claro que é possível estabelecer a relação: “...não suscitaram até agora, de maneira geral e com meu conhecimento, toda a atenção que merecem”. E afirma ainda que “tais relações, contudo, determinam em grande parte o ritmo de uma narrativa” (GENETTE, 1972, p. 88).

Desse modo, *Tocaia Grande* se apresenta, no “ciclo”, como o máximo de elaboração artística do discurso narrativo, justamente porque a dimensão temporal é tematizada e articula-se com a dimensão espacial para dar *forma* à história.

3.6.3 Cronologia diegética de *Tocaia Grande*.

Cronologicamente, a ação de *Tocaia Grande* situa-se em torno do ano de 1918, portanto um pouco depois da ação de *Terras do Sem Fim*. Os Badarós, clã de coronéis apresentado em *Terras do Sem Fim*, são mencionados em *Tocaia Grande*, a propósito de comparação entre o episódio fundador do *topos* e as lutas anteriores:

Uma carnificina, como comprovou o coronel Elias Daltro. Não se tinha notícia de tocaia de tal envergadura, nem nos tempos das primeiras lutas, as de Basílio de Oliveira e dos Badarós. Ia ficar na história, a tocaia grande (AMADO, 1984, p. 22).

Portanto, a ação de *Tocaia Grande* é cronologicamente posterior às “primeiras lutas”, ou seja, àquelas narradas em *Terras do Sem Fim*, entre os Badarós e o Cel. Horácio da Silveira (a que o narrador de *Tocaia Grande* nomeia pelo modelo real³⁶), e que, após alguns altos e baixos, foram responsáveis pela decadência final da família Badaró. O narrador amadiano urdido em *Tocaia Grande* lança olhar de continuidade para o “ciclo”, inserindo a ação da nova trama em momento preciso, o ano de 1918³⁷.

3.7 A descoberta da América pelos turcos: estratégias temporais a serviço do entretenimento.

No caso dessa que é a última narrativa do “ciclo”, as funcionalidades das estratégias narrativas que tocam ao tratamento do tempo, a despeito de manterem a sofisticação e variedade que já faziam parte do discurso literário amadiano, não se relacionam com outros objetivos que não os de garantir ritmo e humor à narração. Em *A descoberta da América pelos turcos*, o escritor que, desde o início, na nota de abertura

³⁶ Basílio de Oliveira, homem de existência real, é o correspondente da personagem ficcional Horácio da Silveira, como afirmado pelo próprio Jorge Amado: “Vi Horácio, que na realidade era Basílio de Oliveira, o coronel Basílio de Oliveira, um homenzarrão imenso, imponente” (RAILLARD, 1990, p. 196).

³⁷ Sobre ser o ano de 1918 o marco principal da ação de *Tocaia Grande*, vide nossas conclusões mais adiante, no item **3.8.1**.

do livro, desejara a diversão dos leitores³⁸, elabora, de fato, uma voz narrativa de onisciência que, se retroage, antecipa, elide ou sumariza o tempo, está sempre a serviço daquele propósito inicial de entretenimento. E dizer diferente seria falsear a análise.

A história é situada na chegada dos personagens Jamil Bichara e Raduan Murad ao Brasil, ou seja, “em outubro de 1903, quatrocentos e onze anos após a epopéia das caravelas de Colombo” (AMADO, 1992, p. 7-8). Logo no segundo capítulo, várias analepses são inseridas na narrativa, todas de caráter explicativo, para compor o perfil das personagens, justificar-lhes o vínculo de amizade e tecer relações de verossimilhança. No terceiro capítulo, longa prolepse antecipa os principais motivos da história:

Decorridos alguns anos da cerimônia do pedido de casamento, Jamil Bichara ria estrepitosamente ao recordar os lances da transação do armarinho, o perigo que correra quando, aconselhado por Raduan Murad, Ibrahim Jafet lhe oferecera sociedade em O Barateiro e, em contrapartida de noivado e casamento, a mão de Adma, a primogênita (AMADO, 1992, p. 17-18).

Temos aí, em linhas gerais, o enunciado de *A descoberta da América pelos turcos*, com antecipação, também, do caráter humorístico de que se revestem os eventos. Das divagações da personagem, recordando os sucessos da história ainda a ser contada, o narrador passa sutilmente para uma analepse extradiegética, em que vai pormenorizar detalhes da vida e da família de Jamil Bichara na terra natal da personagem, inclusive com descrições dos momentos de despedida no embarque para o Brasil.

Situa após o narrador os primeiros anos de chegada da personagem às terras grapiúnas na temporalidade da “toçaiá”, valendo-se de discurso indireto livre em que a personagem atribui sua sobrevivência à proteção divina – mencionando que Alah o salvara “...das toçaias, dos jagunços, dos conflitos e das lutas, coronéis contra coronéis, os cabras e os apaniguados deixando o couro nos caminhos traçados a clavinote e no punhal” (AMADO, 1992, p. 21-22).

O discurso sumariado imiscui-se depois na analepse, e o narrador passa a resumir quatro anos de vida e andanças da personagem nas terras grapiúnas. É então que

³⁸ “...espero que os leitores se divirtam...” (AMADO, 1992, p. XVIII).

a narrativa atinge o ponto em que a personagem se sedentariza, estabelecendo empresa comercial “nas lonjuras de Itaguassu” (p. 24), a partir do que a narração diminui o ritmo, para encadear os eventos principais da história.

Na continuidade, o narrador permanece situando os eventos no tempo cronológico: no Capítulo 14, por exemplo, as hesitações de Jamil Bichara em aceitar ou não a proposta de casamento com Adma são marcadas em dois meses: “Durante dois meses, uma eternidade, o turco Jamil Bichara viveu o problema em sua plenitude...” (p. 121). Em outros momentos, ocorrem elipses que aceleram novamente a narrativa: “...decorrera uma quinzena inteira sem que a vitalina Adma esperasse com pragas e injúrias a chegada do Pai...” (p. 150); “Transcorreram semanas sem incidentes maiores...” (p. 152). Mas tudo está a serviço de uma seleção que não se distancia, como dissemos, do propósito inicial de entretenimento.

Resta acrescentar que, em *A descoberta da América pelos turcos*, o narrador focaliza o discurso nas personagens turcas, praticando o que se pode chamar de onisciência limitada³⁹. No Capítulo 9, chega a tirar proveito de tal estratégia, distanciando-se das personagens focalizadas: “Nunca se soube dos termos precisos da conversação entabulada naquele crepúsculo...” (p. 71). Assim, trata-se de onisciência, mas não de onisciência plena; e tal posição do narrador repercute no agenciamento do tempo, porque o decurso dos eventos obedece unicamente ao que sabem as personagens turcas ou ao proveito que o narrador obtém das lacunas (paralipses) do conhecimento de fatos da história. Por isso, por exemplo, no capítulo citado (Capítulo 9), as suposições retrospectivas das demais personagens sobre a conversa de dois turcos, pronunciada em língua que não compreendiam, e que constituem, tais suposições, preenchimentos da narrativa, as chamadas analepses sobre paralipses.

3.8 Considerações sobre o tratamento do tempo no “ciclo”:

3.8.1 Hipótese cronológica; a ordem de publicação.

³⁹ Ver, no particular, Tabela IV desta Dissertação.

Com base nas reflexões até aqui desenvolvidas, podemos estabelecer uma hipótese cronológica do “ciclo do cacau”. Tal resulta bem diferente da ordem de publicação das obras, que segue abaixo, com destaque para os anos das primeiras edições⁴⁰:

Cronologia da ordem de publicação (de 1933 a 1992):

- 1 – *Cacau*, publicado em **1933**;
- 2 – *Terras do Sem Fim*, publicado em **1943**;
- 3 – *São Jorge dos Ilhéus*, publicado em **1944**;
- 4 – *Gabriela, cravo e canela*, publicado em **1958**;
- 5 – *Tocaia Grande*, publicado em **1984**;
- 6 – *A descoberta da América pelos turcos*, publicado em **1992**.

Mas uma cronologia diegética, que levasse em conta as correspondências entre os dêiticos⁴¹ de tempo histórico e cronológico e os eventos políticos referidos no “ciclo”, resulta, como afirmamos, bastante diferente. Assim, dividindo o conjunto das seis obras de acordo com as temporalidades temáticas da “tocaia” e do “progresso”, e fazendo a correlação com o tempo cronológico, obtemos:

Cronologia diegética:

I - De 1903 a 1918 com um “salto” para **1930** – obras da “tocaia”:

- 1 – *A descoberta da América pelos turcos* cuja ação se desenrola a partir de 1903;
- 2 – *Terras do Sem Fim* até o penúltimo capítulo, que se passa quase completamente na zona rural e atinge 1910;

⁴⁰ Conforme site da Fundação Casa de Jorge Amado: http://www.fundacaojorgeamado.com.br/jorge_obras.htm, acessado em 15 de outubro de 2008.

⁴¹ Para uma idéia esquematizada dos dêiticos temporais do “ciclo”, vide Tabelas I e II desta Dissertação.

3 – *Tocaia Grande*, cuja ação se desenrola em torno de 1918;

4 – *Cacau*, que se passa em “193...”, imprecisamente.

II – Sumarizadamente, de 1910 a 15. “Salto” para o interstício de 1925 a 1930 – obras do “progresso”:

5 – O último capítulo de *Terras do Sem Fim*, que se passa no núcleo urbano entre **1910 e 1915**;

6 – *Gabriela, cravo e canela*, cuja ação se passa unicamente em **1925**

7 – *São Jorge dos Ilhéus*, que abrange a segunda metade da década de 1920 e atinge a primeira metade da década de **1930**, sem dados precisos, retirando-se tais conclusões do craque da bolsa de Nova York, em 1929.

Numa inversão completa, vemos *A descoberta da América pelos turcos e Tocaia Grande* a ocuparem os primeiros lugares – estes que são os dois últimos livros na ordem de publicação. De fato, os dêiticos temporais cronológicos de *A descoberta* fazem com que esta diegese seja a mais recuada no tempo, remontando ao início do Século XX. E, como a identificação das personagens Fadul Abdala (de *Tocaia Grande*) e Jami Bichara (de *A descoberta*) é reconhecida pelo autor empírico e pelo narrador⁴², podemos somar ao desembarque dos turcos, em 1903 – conforme *A descoberta* – os “quinze anos” em que Fadul Abdala, de *Tocaia Grande*, passara “naquele comércio andejo” (AMADO, 1992 [1984], p. 33), até estabelecer-se no povoado onde se passa o romance. Ou seja, atingimos, para *Tocaia Grande*, o ano de 1918, unicamente com base textual. Mas a hipótese se comprova com a reportagem que a *Revista Veja*⁴³ publicou à época do lançamento de *Tocaia Grande*, onde se lê que em 1918 ocorreram as disputas que renderam ao homem real Brasileiro José dos Santos, fonte da personagem Natário da Fonseca, um pedaço de terra como reconhecimento do seu desempenho numa “tocaia”.

⁴² Sobre as relações entre a fatura de tais personagens, tratamos em 2.7, nota 26.

⁴³ Em “A saga do capitão Santos, o verdadeiro Natário”, quadro na página 80 da reportagem “O tiro certo do coronel” (*Revista Veja*, 14 de novembro de 1984, p. 74-82).

Já *Terras do Sem Fim*, o segundo livro a ser publicado, aparece fronteiro com *Tocaia* e *A descoberta*, ressalvado o último capítulo de *Terras*, que sumariza a temporalidade do “progresso”. Por isso a “cronologia diegética” tem sete obras, já que *Terras do Sem Fim* ocupa simultaneamente duas temporalidades.

Quanto a *Cacau*, primeira obra na ordem de publicação, embora se enuncie na década de 1930⁴⁴, ainda refere à ocorrência de “tocaia” eventuais, o que se justifica por decorrer a narrativa quase exclusivamente na zona rural. O lugar algo à parte de *Cacau* no “ciclo” diz muito do caráter irradiador desse livro, do arsenal de *leitmotivs* que ali comparecem embrionários, a fornecer possibilidades de (re)escrita para obras diegeticamente anteriores ou posteriores. Não à toa, Amado referia-se a esta obra como “caderno de aprendiz de romancista”⁴⁵, deixando ver, ao mesmo tempo da precariedade de fatura, a riqueza de esboço, o caráter de fonte temática para obras que surgiram depois.

Quanto ao bloco *São Jorge dos Ilhéus – Gabriela, cravo e canela*, temos a observar que sua convivência na ordem de cronologia diegética, em contraponto com a seqüencialidade da ordem de publicação, tem algo a mostrar ao analista do “ciclo”. Dizer que *Gabriela, cravo e canela* conta a temporalidade histórica do “progresso” sob ótica diferente da contada em *São Jorge dos Ilhéus* é, na verdade, pouco dizer. Porque, de fato, o narrador de *Gabriela, cravo e canela* situa a ação do romance no ano de 1925, enquanto é fácil localizar elementos formais literários e extraliterários (entrevista do autor) que autorizam afirmar estar a temporalidade de *São Jorge dos Ilhéus* em momento cronologicamente diverso.

Com efeito, tanto as referências econômicas que chegam a intitular seções de capítulos, como “A Alta” e “A Baixa”, quanto as recriações, pelo narrador de *São Jorge dos Ilhéus*, de notícias de jornais de Nova York sobre o cultivo ou a cotação do cacau, referendam a declaração autoral abaixo transcrita, e que dá conta do projeto narrativo do “ciclo”:

Terras do Sem Fim e *São Jorge dos Ilhéus* têm praticamente uma unidade temática: é uma história única que se desenvolve sob dois ângulos, dois pontos de vista, dois tempos. Um tempo que é anterior ao craque da Bolsa de

⁴⁴ O narrador de *Cacau* situa o ano impreciso de “193...” (AMADO, 1992 [1933], p. 91).

⁴⁵ Essa opinião do autor pode ser encontrada, por exemplo, em RAILLARD, 1990, p. 57.

Nova York em 1929, e outro posterior, depois da Revolução de 1930 (RAILLARD, 1990, p. 157).

Ora, se levarmos em conta que o narrador de *Gabriela, cravo e canela* situa a ação do romance no único ano de 1925, podemos concluir que a inserção dessa narrativa no “ciclo” não se deu sem considerar as obras anteriores. Trata-se, portanto, no caso de *Gabriela*, não apenas de uma narrativa situada na temporalidade do “progresso” e contada sob outras angulações em relação a *São Jorge dos Ilhéus*; pode-se afirmar que, durante os “três anos” da “Alta”, que o narrador de *São Jorge dos Ilhéus* narra sumarizadamente, teve lugar a prosperidade e o “progresso” que seriam retrabalhados em *Gabriela, cravo e canela*, vez que um dos temas desse último, a construção da barra de Ilhéus, é referida em *São Jorge*:

Foi nesses anos que a Prefeitura se preocupou seriamente com o velho problema do porto, pensando na construção de um novo cais, na parte da cidade em frente ao mar, libertando-a do porto pequeno e da barra difícil e perigosa. (AMADO, 1968 [1958], p. 181).

Ou seja, um daqueles três anos foi possivelmente o ano de 1925, durante o qual se passa a história de *Gabriela, cravo e canela*⁴⁶, ano que está próximo no tempo ao fatídico 1929, quando ocorre o craque da bolsa. Dessa forma, toda a diegese de *Gabriela, cravo e canela* preenche uma lacuna de ponto de vista, é certo, mas também preenche uma lacuna temporal, porque se desenvolve com precisão em determinado lapso de tempo que não fora tratado com especificidade pelos narradores precedentes.

Se buscarmos correspondência no tempo real, cronológico e extraliterário, podemos compor as relações que vemos nas Tabelas I e II desta Dissertação, todas com base em excertos textuais do “ciclo”. A conclusão é de que a temporalidade da “tocaia” estende-se do remoto ano de 1903, no qual começa *A descoberta da América pelos turcos* – o que bem referenda o aforismo de que “os últimos serão os primeiros”! – até antes de 1925, quando a “tocaia” já aparece como anacronismo em *Gabriela, cravo e canela*; quanto ao “progresso”, poderíamos situar seus começos no capítulo final de *Terras do Sem Fim*, que aliás se intitula “O progresso”, e é marcado, por exemplo, pelo decreto de criação do município de Itabuna, o que de fato ocorre em 1910⁴⁷. Essa

⁴⁶ Em 5.3.1.1 demonstramos que obra científica de Milton Santos (1955, p. 78) comprova esta suposição.

⁴⁷ Exatamente, em 28 de julho de 1910, através da Lei nº 807.

temporalidade (do “progresso”) já é a dominante quinze anos depois, no ano de 1925, quando se passam os eventos contados em *Gabriela, cravo e canela*, obra então inserida diegeticamente entre *Terras do Sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus*, aproveitando a tensão “tocaia” x “progresso” como temática. Quanto a *São Jorge dos Ilhéus*, pode-se dizer que engloba o mesmo 1925, mas o sumariza, para logo atingir o período do craque da bolsa de Nova York, que de fato aconteceu em 1929, narrando depois fatos que adentram já a década de 1930⁴⁸. Esse último tempo diegético, o extremo do “ciclo”, coincide com o presente da enunciação da primeira obra, *Cacau*, que o narrador situa laconicamente em 193.... Em resumo: o “ciclo” vai de 1903 ao início década de 1930⁴⁹.

3.8.2 Duração e preponderância da “tocaia”.

Por fim, a análise forçosamente deve concluir pela preponderância temático-temporal da “tocaia”, de que se ocupam quatro obras, contra o “progresso”, que apenas é tematizado integralmente em *São Jorge dos Ilhéus* e *Gabriela, cravo e canela*. Possuindo, nas edições consultadas, *São Jorge dos Ilhéus* e *Gabriela, cravo e canela*, somados, 714⁵⁰ páginas, temos que o “progresso” é numericamente inferior à “tocaia”, que ocupa, se somados os romances fora a parte final de *Terras do Sem Fim*, um total de 996 páginas⁵¹. Uma visada mais rigorosa poderia objetar que apenas *Tocaia Grande* e *Terras do Sem Fim* se ocupam da “tocaia” como temática principal, e nesse caso teríamos 696 (434 + 262) páginas, contra as 714 do “progresso”, numa espécie de “empate”. Não pensamos assim, dado que, se a “tocaia” não é temática principal em algumas obras, estas se situam na ambiência daquele período, enquanto os dois livros que tematizam o “progresso” – *Gabriela, cravo e canela* e *São Jorge dos Ilhéus* – ainda

⁴⁸ Os fatos ficcionalizados em *São Jorge dos Ilhéus* e a crise gerada pelo “craque” de Nova York têm correspondência na história econômica: “A grave crise que atingiu a lavoura de cacau naquele ano [1930], devido a problemas produtivos e, ainda, ao impacto da crise de 1929, enfraqueceu o poder do coronel ‘grapiúna’, uma vez que sua força econômica, base do exercício de seu poder, começava a declinar” (FURTADO, 2008).

⁴⁹ Ressalvamos, evidentemente, as analepses e prolepses de amplitude extradiegética, que retroagem aos tempos das capitânicas hereditárias, como por exemplo, em *Gabriela, cravo e canela* (AMADO, 1992 [1958], p.17), ou saltam “vinte anos depois”, como em *Terras do Sem Fim* (AMADO, 1992 [1943] p.211).

⁵⁰ *São Jorge dos Ilhéus*, com 345 páginas; *Gabriela, cravo e canela*, com 358 páginas; o capítulo final de *Terras do Sem Fim*, que se intitula “O progresso”, com 11 páginas.

⁵¹ *Tocaia Grande*, com 434 páginas; *A descoberta da América pelos turcos*, com 170 páginas; *Cacau*, com 130 páginas; *Terras do Sem Fim* até antes do capítulo final, que se intitula “O progresso”, ou seja, mais 262 páginas.

reenviam constantemente ao passado de “tocaia”, inclusive obtendo efeitos de sentido do confronto temático: é o caso da “tocaia” que ocorre na progressista Ilhéus de *Gabriela*, no episódio em que o coronel Aristóteles Pires é alvejado por conta de divergência política. Ali, a “tocaia” já anacrônica desencadeia vários eventos determinantes da modificação dos costumes locais, no quais a personagem-título, Gabriela, tem participação. Portanto, concluímos nossa análise pela preponderância da temporalidade da “tocaia” no “ciclo do cacau”.

4. NARRAÇÃO E PERSONAGENS

4.1 Generalidades.

O narrador literário pode encaminhar o discurso narrativo subliminarmente para o universo ideológico de determinada personagem. Uma das estratégias pelas quais esta “simpatia” se desenvolve é, por exemplo, a focalização, assumindo o narrador extradiegético o ponto de vista da personagem com a qual mais se identifique. O mesmo recurso, porém, pode igualmente ser usado para casos de “antipatia” do narrador, ou seja, para refutar universos ideológicos de personagens com os quais não compactue. Assim, o que faz diferença não é tanto a estratégia utilizada para veicular opiniões que, em última análise, podem ser atribuídas ao narrador – mas a funcionalidade subtendida no uso de cada recurso.

Tudo isso aponta para o imperativo de tratar a personagem como signo semântico da narrativa (REIS E LOPES, 1988, p. 216), sendo importante analisar a funcionalidade, inclusive, do léxico relacionado à personagem. Muitas vezes, mesmo o nome próprio atribuído (p. 214) reveste-se de significações que desempenham papel no tecido narrativo.

Neste capítulo, analisamos as relações entre a narração e as personagens do “ciclo do cacau”. No “ciclo” amadiano, as personagens desempenham várias funcionalidades possíveis, contribuindo, inclusive, para o estabelecimento de nexos discursivos de continuidade entre as obras. É o caso, por exemplo, do coronel Horácio da Silveira, um dos protagonistas de *Terras do Sem Fim*, que reaparece como personagem secundário em *São Jorge dos Ilhéus*.

Em outros momentos do “ciclo”, há ocorrências de personagens que se compõem de atributos, os quais, em confronto com situações ou atributos de outras personagens, desencadeiam conseqüências nos eventos da história. Essa espécie de personagem, configurada menos pelas ações que por seus atributos, distancia-se das personagens funcionais que o formalismo russo já estudou desde os trabalhos de Propp, constituindo o que Segolin (1978, p. 55) denomina, com base em Greimas e outros

autores, de personagem-estado. Tal seria, por exemplo, o caso de Gabriela, cujos atributos, por si só, desencadeiam conseqüências na história em *Gabriela, cravo e canela*. Com efeito, a sensualidade de tal personagem é atributo suficiente para atrair sobre si as atenções das personagens masculinas, que tentam aplicar-lhe a lógica da sociedade à época: alguns, como Clemente ou Nacib, sonham com o casamento; já o Coronel Manuel das Onças almeja fazê-la de amante. Cedendo a Nacib, Gabriela continua, porém, desencadeando conseqüências a partir de seus atributos, ou seja, continua a atrair as atenções masculinas, mesmo depois de casada. Por outro lado, a dificuldade de Gabriela em adaptar-se às convenções sociais também se relaciona com outro atributo dessa personagem, qual seja, a profunda identificação com os hábitos populares. Ao romper com as formalidades e sair da festa de réveillon descrita no capítulo “A pastora Gabriela ou Da senhora Saad no réveillon” (AMADO, 1992 [1958], p. 296-302), para juntar-se a um humilde terno de Reis, Gabriela acaba alterando as convenções locais, pois outras senhoras, sem acordo prévio entre si, instintivamente a acompanham. Diz a narração: “Seu corpo rolou, suas ancas partiram, seus pés libertados a dança criaram” (p. 302). Para Gabriela basta *ser*, existir com os próprios atributos, oferecendo atrativo ou contraste à sociedade ilheense.

Porém – exatamente um ponto de maior pertinência para este Capítulo –, há casos de personagens do “ciclo” que se distanciam de funcionalidades relativas aos eventos da história, e mesmo não exibem atributos marcantes, avultando como puras criações textuais, ou seja, descaracterizadas funcionalmente em proveito da narração. Não são casos de personagem-função, nem de personagem-estado. Diferentemente, constituem o que se pode chamar, ainda conforme Segolin, de “personagem-texto” (1978, p. 80), quando se eliminam da narrativa “quaisquer indícios de representatividade”, para afirmar “o domínio definitivo da linguagem no universo da obra” (p. 80).

Prudente registrar, a essa altura, as opiniões autorais de Jorge Amado, pois sempre manteve um discurso antropomórfico em relação às próprias personagens. É o que se observa na *Carta a uma leitora sobre romance e personagens*, onde menciona: “...toda essa vasta e dramática humanidade, essa população romanesca, eu a fui buscar entre o povo da Bahia” (AMADO, 2003, p. 30).

Entretanto – e a despeito das generalizações do autor –, sustentamos a possibilidade de identificar, na obra amadiana, personagens que são verdadeiras máscaras do narrador. O estudo das relações entre narração e personagens, no “ciclo do cacau”, evidencia isso, dentre outras insuspeitas constatações. A seguir, passamos às análises pontuais.

4.2 Visão geral dos *tipos* do “ciclo”. Importância de *Cacau* como matriz de personagens.

É a partir de *Cacau* que podemos identificar o “nexo de continuidade que liga um romance a outro” (PAES, 1991, p. 10), o que, se vale para as temáticas e para as notações de espaço, vale também para as personagens. São *tipos* humanos, personagens que mantêm proximidade com o estereótipo, mas que também se distanciam dele⁵², sobretudo nas obras posteriores a *Cacau* e, marcadamente, a partir de *Gabriela, cravo e canela*.

De fato, *Cacau* sobreleva no “ciclo” pelo lugar de matriz, pois que nele os principais esboços das personagens mais complexas já se encontram presentes; seriam, comparativamente e usando a classificação tradicional de E. M. Forster (2003 [1927], p. 85-98), personagens *planas* que, retrabalhadas depois, aparecem nas obras seguintes numa configuração de *redondas*, graças ao incremento de seus atributos, passando dos caracteres simples aos multifacetados.

Assim, uma das personagens freqüentes do “ciclo” é a que pode ser identificada como “mulher inadaptada”, a qual se relaciona com a extensa galeria de anti-heróis inadaptados que, conforme Bakhtin, caracteriza o romance moderno: “...um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação” (1993, p. 425). Criação de matriz flaubertiana, a primeira “inadaptada” do “ciclo” é personagem que figura como mãe do narrador de *Cacau*, sobre quem este diz, laconicamente: “...com sua magreza pálida de

⁵² Seguimos, no particular das personagens amadianas, a lição de Ana Maria Machado: “O que vai distinguir Jorge Amado, no entanto, (...) é que essas figuras estereotipadas logo começam a se movimentar em novos mecanismos de relacionamento que quebram por completo os estereótipos” (2006, p. 98).

macerada, ela parecia uma eterna convalescente”. Tal como ocorre com Emma Bovary, o correlato amadiano tem a debilidade física e moral associada à leitura de romances românticos. Esse mesmo *tipo*, ou personagem plana, ganhará contornos mais precisos na Ester de *Terras do Sem Fim*⁵³ que, por sua vez será refundida em outra personagem com o mesmo nome – Ester –, na narrativa de *Tocaia Grande*. A “segunda” Ester revive a aversão à terra grapiúna de sua homônima: “Durante anos dona Ester recusara-se a morar em Tocaia Grande, deixando-se ficar em Taquaras, enquanto marido e filho labutavam sem descanso nos cafundós do mundo” (AMADO, 1984, p. 259).

Outro personagem-tipo presente em *Cacau* é o coronel, que então é representado na figura de Manuel Misael de Souza Telles. Esse segundo tipo, delineado na conformação maniqueísta de *Cacau*, reaparece em *Terras do Sem Fim*, estabelecendo um dos primeiros elos de continuidade do “ciclo”, sobretudo no seguinte trecho de discurso indireto livre: “Teriam mais cacau que os ingleses, em Nova Iorque se saberia o nome de Sinhô Badaró, dono das fazendas de cacau de São Jorge dos Ilhéus. Mais rico que Misael...” (AMADO, 1992 [1943], p. 206). Mas o coronel, figura marcante do “ciclo”, na verdade ganha novos contornos principalmente a partir de outro personagem de *Terras* – o referido coronel Horácio da Silveira –, espraiando-se, em *Gabriela, cravo e canela*, numa plêiade de mandachugas locais em que cada membro possui matizes próprios.

Em terceiro lugar, destacamos os “alugados das fazendas”, trabalhadores que são imigrantes nacionais e, em *Cacau*, dentre outros *tipos*, fazem-se representar sobretudo pelo próprio narrador, Sergipano, que chega à terra grapiúna à procura de trabalho. Aliás, a figura do imigrante nacional – alugado ou não – reaparece constantemente no “ciclo”: a própria Gabriela é retirante da seca e, em *Tocaia Grande*, o Capitão Natário da Fonseca, um dos personagens mais importantes da narrativa e que também não é oriundo das terras grapiúnas⁵⁴, recebe retirantes *sergipanos* que chegam ao povoado de Tocaia Grande.

Em *Cacau*, ainda, há menção ao imigrante estrangeiro: “Árabes do comércio local ‘trocavam’ língua” (AMADO, 1992 [1933], p. 43). Tal figura, o

⁵³ A inspiração bovarista da Ester de *Terras do Sem Fim* já fora detectada por Ilya Eremburg (1961, p. 223), sem, contudo, estabelecerem-se conexões com outras obras do “ciclo”. Também Luis Costa Lima (1970, p. 314) confirma o “parentesco literário” detectado por Eremburg.

⁵⁴ Diz o narrador que Natário nascera “...nas barrancas do São Francisco” (AMADO, 1984, p. 194).

imigrante estrangeiro, quarto *tipo* que identificamos, persistirá no “ciclo”: em *São Jorge dos Ilhéus*, pela primeira vez é associado a “turco” e, em *Gabriela, cravo e canela*, ganha a conformação emblemática de Nacib, ainda para retornar, com outras possibilidades, em *Tocaia Grande*, na personagem algo ingênua e humorística que é Fadul Abdala.

Evidentemente, não se pode também esquecer a prostituta, verdadeira obsessão da obra amadiana, representada em *Cacau* sobretudo pela personagem Antonieta, com quem Sergipano, o narrador, se relaciona. Registramos também que, em *Cacau*, a profissional do sexo é designada como “prostituta” ou “rameira”, pois que a relação de empatia com o narrador ainda se vê marcada por certo distanciamento, perceptível no substantivo e nos pronomes que lhe dedica – caso do uso do “vós” (AMADO, 1992, p. 57). Em outros livros do “ciclo”, a empatia será crescente, atingindo o léxico – em *Terras do Sem Fim*, as prostitutas são chamadas coloquialmente de “putas” (AMADO, 1992 [1943], p. 119).

Por fim, há também outros tipos que, presentes desde *Cacau*, ganham reformulações no “ciclo”; personagens, contudo, de importância menor, dois dos quais entendemos ainda relevantes para nossa análise: primeiro, o “contador de histórias”, exemplo de personagem-texto por quem os narradores do “ciclo”, via de regra, demonstram simpatia; segundo, o “jagunço”, personagem funcional de moralidade contraditória, capaz de gestos ternos e incapaz de remorsos, o qual é igualmente refundido em *Terras do Sem Fim*, na figura do negro Damião, para retornar com maior estatura no mencionado Capitão Natário, de *Tocaia Grande* – este, misto do *tipo* “imigrante nacional” com o *tipo* “jagunço”. Tais fusões são freqüentes: em *Cacau*, o “contador” e o “jagunço” estão representados na figura híbrida de Honório⁵⁵, amigo do narrador, sobre quem este diz: “Não sei se o coronel sentia remorsos. Honório, não. Tinha a consciência limpa e clara como a água da fonte”; e, pouco mais adiante: “Sabia histórias de fortunas e misérias” (AMADO, 1992 [1933], p. 38).

4.3 Do monologismo à polifonia: quando as personagens assimilam a narração:

⁵⁵ Atente-se na semântica do nome da personagem, que remete a honorabilidade.

4.3.1 Sergipano, de *Cacau*.

Como apontado em 1. desta Dissertação, em *Cacau* o narrador-personagem narra a própria história, ainda que haja variações de foco mais consonantes com a onisciência, o que gera o efeito de polimodalidade que se pode encontrar na narrativa.

O narrador-personagem de *Cacau*, apelidado de Sergipano em referência ao Estado de origem, vale-se do caráter de imigrante tanto para observar com estranhamento as condições de trabalho nas fazendas cacaeiras, quanto para descobrir familiaridades entre o novo ambiente, de exploração rural do trabalho, e o ambiente de procedência, o núcleo fabril da cidade de São Cristóvão, em Sergipe. Assim, a urdidura de uma voz narrativa que é imigrante e que, ao mesmo tempo, pertencera à classe proletária, fornece todas as condições para a veiculação de mensagens ideológicas sobre o novo ambiente rural em que se insere.

Em *Cacau*, a justificativa para o ato de narrar é a própria experiência do personagem-narrador, aquele José Cordeiro, também chamado “Sergipano”, que – ao final do livro – declara: “Hoje tenho alguma coisa a ensinar”. Nesse sentido, *Cacau* se enquadra nos moldes do narrador entendido em suas relações extraliterárias, ou seja, aproximado dos contadores orais. O caráter programático (mais que pragmático) de *Cacau* aproxima-se muito da busca de uma *moral da história*, é dizer: Jorge Amado pareceu querer fazer do programa comunista sua forma de *aconselhar* a realidade, urdindo um narrador literário no mesmo patamar dos narradores-contadores, que é, conforme escreve Walter Benjamin (1983) em *O Narrador*, o patamar moralizante de quem aconselha.

Por outro lado – e seguindo a classificação de Bakhtin, que opõe romance monológico a romance polifônico –, podemos afirmar, também, em relação a *Cacau*, que se trata de exemplo do primeiro caso. De fato, no monologismo o autor⁵⁶ “concentra em si mesmo todo o processo de criação, é o único centro irradiador de consciência, das

⁵⁶ Aqui, distanciamos-nos momentaneamente da terminologia genettiana. É preciso esclarecer que, para Bakhtin, a palavra autor é entendida no sentido de autor-criador, o que de certo modo corresponde ao que a Genette denomina narrador. Não se confunde o “autor-criador” de Bakhtin com o autor empírico.

vozes, imagens e pontos de vista do romance” (BEZERRA, 2007, p. 192). Assim ocorre com a narração de *Cacau*, que, sendo romance autodiegético, não precisaria, forçosamente, concentrar no narrador os centros de consciência, relegando aos demais personagens um tratamento coisificante. Entretanto, é o que parece ocorrer, configurando-se a combinação de autodiegese com monologismo na narração do protagonista, Sergipano.

4.3.2 Os “contadores de histórias” de *Terras do Sem Fim*.

Saindo da dimensão estritamente monológica situa-se *Terras do Sem Fim* e, embora a identificação da voz que narra com os contadores orais seja, neste caso, evidenciada pelo narrador, o propósito moralizante de *aconselhamento* sofre considerável desvio.

Em *Terras do Sem Fim*, os “contadores de histórias”, que em *Cacau* se faziam representar na fusão de jagunço e contador que é Honório, comparecem agora como emblemas do próprio narrador onisciente, criaturas que não são especificadas por nomes próprios ou descrições. A partir de tais criações, podemos refletir mais detidamente sobre a narração, vez que tudo sinaliza para serem os contadores de *Terras* exemplos de personagens-texto: seres que não desempenham funcionalidade específica em relação à história, nem possuem atributos dos quais se originem conseqüências para o enunciado. Bem ao contrário, as personagens-texto são momentos em que a personagem “se confunde com o próprio fazer textual” (SEGOLIN, 1978, p. 78).

Assinalamos – ao estudar as relações entre narração e tempo no “ciclo” (item 3.1) – que, em *Terras do Sem Fim*, o presente do narrador é o presente dos contadores orais de histórias, o que opera paridade entre narrativa oral e narrativa

literária, entre *romance* e *rimance*⁵⁷. Agora, a propósito das paridades possíveis entre narrativa oral e narrativa romanesca, e que *Terras do Sem Fim* parece pretender levar a efeito, é necessário evocar novamente as reflexões de Walter Benjamin (1983) no ensaio *O Narrador*, dadas as coordenadas importantes que ali se oferecem a nossa análise.

Com efeito, o ensaísta de Frankfurt contrapõe *narrativa* a *romance*; e o trânsito de uma para o outro vem a ser o da *lembrança* para a *recordação*, ou o da experiência oral coletiva para a experiência individual burguesa, ou, ainda, o de uma *moral da história* para um *sentido da vida*. Estas considerações parecem válidas e oportunas para o entendimento do percurso da narração no “ciclo do cacau” amadiano, sobretudo entre *Cacau* e *Terras do Sem Fim*.

Apesar de ainda situar-se dentro de uma concepção literária fortemente imbuída de carga ideológica, *Terras do Sem Fim* se distancia do projeto inicial da narração (vide seção 2 desta Dissertação) e, se a temporalidade coincide com a dos contadores orais, estes comparecem na narrativa como personagens-texto, que parecem estar a dizer do narrador que não pretendeu outra coisa senão “contar uma história de espantar”, ou seja: narrar sem aconselhar, narrar sem fazer propaganda partidária. Evidentemente, trata-se de uma tensão interna da obra amadiana, que se evidencia no “ciclo” em *Terras do Sem Fim*. Nesse sentido, as personagens-texto dos contadores orais de histórias, reiterados no curso da narrativa, sinalizam a contramarcha do projeto inicial. A carga moralizante anunciada na nota de abertura se dispersa, e a “história de espantar” é contada (narrada) sem a proposição da solução revolucionária marxista, ao contrário do livro anterior, *Cacau*.

4.3.3 Joaquim, Carlos Zude e Antônio Vítor, de *São Jorge dos Ilhéus*.

⁵⁷ Como então afirmamos, a paridade é textual em *Terras do Sem Fim*: “Eles derrubam mais algumas moedas na cuia do narrador, e saem entre comentários: ‘foi coisa de feiticeiro’. Assim diz o rimance, assim eles o dizem hoje também.” (AMADO, 1992 [1943], p. 215).

Em *São Jorge dos Ilhéus*, é certo, não se pode negar a carga nitidamente marxista, em que o projeto inicial da narração solicita a voz de um dos personagens, na prolepse a que referimos em 2.: “Diz Joaquim que a etapa que está por vir será plena de heroísmo, beleza e poesia, e eu o creio” (AMADO, 1968 [1944], p. 13). Este “...e eu o creio” do narrador, ou autor-criador, pode ser lido, como tomada de partido da narração; entretanto, não pode ser afastado o tratamento que de fato é dado, em *São Jorge dos Ilhéus*, a outras personagens, estas representantes de universo ideológico diverso.

É o caso do exportador Carlos Zude, focalizado desde o capítulo inicial, cujos pensamentos são registrados pelo narrador, ainda na chegada de avião a Ilhéus. Carlos Zude é surpreendido em reflexões sobre o próprio casamento, idade, forma física, fortuna pessoal –, mas também sobre a sociedade ilheense:

Demais, era uma cidade bonita (...). Ainda assim, porém, Carlos o reconhecia, estava longe das grandes capitais, com os seus divertimentos, sua vida alegre e agradável. Ilhéus era uma cidade de negócios, de fazendeiros rudes, restavam-lhe hábitos patriarcais, a vida das senhoras se processando no interior das casas, nos cuidados, da cozinha e dos filhos. Esposas de coronéis, mulheres sem cultura e sem requintes. Julieta tinha razão em se sentir deslocada. (AMADO, 1968 [1943], p. 29-30).

Veja-se, nesse trecho, que o narrador imiscui-se no universo de pensamentos da personagem por meio do discurso indireto livre: Carlos Zude, estabelecido em Ilhéus, reconhece os “hábitos patriarcais” e coloca-se criticamente em relação à posição da mulher naquela sociedade. Nesse ponto, o discurso “dá razão” a outra personagem, esta apenas mencionada – a esposa de Carlos Zude, Julieta. Há, no trecho, uma responsividade que nunca se encontra no romance monológico, ainda que se possa contra-argumentar que a narração de *São Jorge* não avança muito além, mantendo Carlos Zude no estereótipo marxista de burguês “...barrigudo, as pernas finas, o rosto balofo” (AMADO, 1968 [1944], p. 30).

De fato, “...para a representação literária, a passagem do monologismo para o dialogismo, que tem na polifonia sua forma suprema, equivale à libertação do indivíduo, que de escravo mudo da consciência do autor se torna sujeito de sua própria consciência” (BEZERRA, 2007, p. 193). Em tal passagem para o dialogismo, avultam

as relações entre narrador e personagens, pois, no romance monológico, “as personagens são objeto do discurso do autor, que não as vê como sujeitos, como consciências capazes de falar e responder por si mesmas” (BEZERRA, 2007, p. 192).

Assim é que o jogo de focalizações sobre personagens ideologicamente diversas, impensável no monologismo, vem a ser o grande recurso de *São Jorge dos Ilhéus*. Há, também, um maior comedimento em expressar posições ideológicas pela narração, contentando-se o narrador, por vezes, em “tomar partido” por meio de estratégias tanto mais discretas quanto mais sofisticadas: por exemplo, quando resiste a entregar a fazenda hipotecada, a personagem Antônio Vítor é focalizada pela narração, que assim encerra o romance: “Levantou-se, os homens estavam cercado a goiabeira. Apoiou a repetição no ombro, firmou a pontaria e atirou seu último tiro. Seu último tiro” (AMADO, 1968 [1944]). Desse modo, reiterando o discurso focalizado da narração – “seu último tiro” –, o narrador produz o efeito de sentido da morte de Antônio Vítor, situando subliminarmente que a personagem fora alvejada pelos contendores, mas sem incorrer em proselitismo. Abre-se mão, também aí, de qualquer tom pedagógico ou dogmático.

4.3.4 João Fulgêncio, de *Gabriela, cravo e canela*.

Em *Gabriela, cravo e canela*, as personagens trazem marcas da enunciação desde a escolha do nome próprio, como parece ser o caso, pelo menos, de Clemente, do Coronel Ramiro Bastos e de João Fulgêncio. No caso de Clemente, pode-se inferir que, primeiro companheiro de Gabriela na viagem de imigração que os levou a Ilhéus, tem a semântica do nome relacionada ao fato da difícil aceitação das negativas da personagem-título em servir-lhe de esposa, fazendo com que o pretendente insistisse em reiterados rogos, sempre malsucedidos (como a pedir “clemência”). Quanto ao chefe local, Ramiro Bastos, o sobrenome conduz à idéia de “bastão”, à qual se associa a de “passar o bastão”⁵⁸, lugar-comum que bem se relaciona com o momento de mudança política e social da Ilhéus de 1925. Essa correspondência léxica é, aliás, evidenciada pelo narrador, quando, comentando por meio de discurso indireto livre os pensamentos

⁵⁸ Na locução, entendida a palavra “bastão” como insígnia de comando (cf. FERREIRA, 1999, p. 276).

do coronel, aproxima o sobrenome “Bastos” da palavra-símbolo “bastão”: “Não era homem de deixar-se vencer sem luta. Aquela era sua terra, ninguém fizera mais por ela que Ramiro Bastos, ninguém iria arrebatar-lhe o bastão de comando, fosse quem fosse” (AMADO, 1992 [1958], p. 70).

Quanto a João Fulgêncio – exemplo de personagem-texto na narrativa de *Gabriela, cravo e canela* –, o incomum segundo nome guarda relação com o substantivo “fulgência”, e este com o verbo “fulgir”. Dicionarizado, “fulgir” significa, em primeira acepção, “ter fulgor, brilhar, resplandecer” (FERREIRA, 1999, p. 949); e, em segunda acepção, “tornar-se distinto, distinguir-se, salientar-se, sobressair” (p. 949.). Mas, também o primeiro nome, João, não surge gratuito, em narrativa que mantém relações intertextuais com a Bíblia: assim como ainda outra personagem do mesmo romance – professor Josué, que revive o Josué bíblico metaforicamente – João (Fulgêncio) é nome que pode suscitar relações intertextuais. De fato, a Bíblia possui pelo menos dois personagens marcantes que se chamam João: João Evangelista e João Batista, sendo que o segundo – João Batista – tem por pai Zacarias, pregador que emudece por não acreditar no anúncio do anjo Gabriel (Lucas I: 20), recuperando a fala apenas ao escrever “numa tabuinha” o nome do filho, João (Lucas: I: 63). Assim, como se vê, “João” é nome que, visto em sua intertextualidade com o texto bíblico, guarda íntima relação com a capacidade de elocução e com o ato de escrita.

Podemos, então, considerar que João Fulgêncio é a enunciação que “brilha” e que “se distingue”, que “resplandece” e que “sobressai”, caracteres de fato aplicáveis a essa personagem-texto, distinta das demais em *Gabriela, cravo e canela* na medida mesma em que se identifica com a voz do próprio narrador. Isso porque, no caso de João Fulgêncio, temos exemplo completo de personagem criatura que comparece na narrativa exclusivamente para fundir-se com a narração. Desde a nota de abertura de *Gabriela, cravo e canela*, Fulgêncio é referido como “homem de muito saber” (AMADO, 1992 [1958], p. 9). Tal “saber” – constantemente reiterado pelo narrador – sinaliza a paridade entre a criatura ficcional e a voz onisciente da enunciação. Outro ponto de semelhança é o caráter espirituoso de Fulgêncio, vez que, “amigo da blague e da ironia, amava rir dos costumes locais” (p. 103). Ora, tal descrição bem pode ser aplicada ao próprio narrador de *Gabriela, cravo e canela*, o qual se ocupa humoristicamente das mudanças de costumes na Ilhéus de 1925, conforme o projeto de narração expresso na nota de abertura do romance (*vide* 1. desta Dissertação).

Mas a paridade fica ainda mais evidente em outros momentos, com a completa fusão do discurso do narrador onisciente com o da personagem João Fulgêncio, casos em que o narrador, em meio ao desdobramento narrativo, remete a própria fala à personagem: “Logo que o coronel trouxera e instalara Glória na cidade – contou João Fulgêncio, verdadeiro repositório de sucessos e histórias de Ilhéus – na melhor de suas casas...” (p. 139). No mesmo capítulo, após ter praticado várias focalizações, o narrador arremata, devolvendo a um suposto discurso indireto de João Fulgêncio:

E quem ganhava com isso, segundo João Fulgêncio encerrando a narração, eram as esposas, as velhas, as feias, pois, como ele dissera ao Juiz, Glória era de utilidade pública, necessidade social, elevando a nível superior a vida sexual dessa cidade de Ilhéus tão feudal ainda apesar do propalado e inegável progresso...” (AMADO, 1992 [1958], p. 141).

Admitir pacificamente, porém, que todo um capítulo, onde inclusive há reprodução direta de falas provém do discurso indireto da personagem, parece-nos dizer pouco. É de se ressaltar que a narração amadiana inverte a sintaxe oracional, para antecipar o objeto direto do verbo declarativo – “contou” – de modo a conduzir a leitura para uma (falsa) impressão de discurso do narrador. Ao final do capítulo, como se vê pelo último excerto transcrito, é somente após introduzir a suposta fala de João Fulgêncio que o narrador apõe a conjunção (“segundo”), dando margem a nova confusão entre as vozes. Em todo o capítulo, portanto, o discurso indireto é habilmente manipulado para agenciar o trânsito entre narrador e personagem.

No Capítulo Terceiro de *Gabriela, cravo e canela*, João Fulgêncio é também o veículo pelo qual a narração antecipa motivos do tema, adotando, tal personagem, o caráter sibilino da narrativa profética, pois, quando Nacib lhe comunica a intenção de casar-se com Gabriela, Fulgêncio lhe responde sobre flores que “...são belas e perfumadas enquanto nos galhos, nos jardins. Levadas para os jarros ficam murchas e morrem” (AMADO, 1992 [1958], p. 233). Deste aforismo, o narrador faz título do capítulo: “Das Flores e dos Jarros” (p. 227). E, posteriormente, quando Nacib vai falar a João Fulgêncio sobre o adultério de Gabriela, ouve da personagem-texto: “Lembro. E até lhe avisei. Eu lhe disse: tem certas flores que murcham nos jarros” (p. 310). Após o que o narrador imiscui-se, em discurso indireto livre, no pensamento de Nacib: “Era

verdade, nunca tinha se lembrado daquilo. Não dera importância. Agora compreendia que Gabriela não nascera para jarros, para casamento e marido” (p. 310).

4.3.5 Jacinta Coroca, de *Tocaia Grande*.

Jacinta Coroca, uma das prostitutas de *Tocaia Grande*, é outra personagem do “ciclo” que merece atenção detida, por suas marcantes relações com a narração. Tal como o João Fulgêncio de *Gabriela, cravo e canela*, tem a semântica do próprio nome – o adjetivo “Coroca” – relacionada ao papel que desempenha na narrativa: é ela o emblema do passado, daquilo que é antigo e se vê enfraquecido pelo envelhecimento. Jacinta Coroca constitui-se numa versão moderna e feminina de *senex*, no sentido clássico da personagem idosa de caráter sábio e/ou histriônico, presente na comédia plautina e na tragédia grega⁵⁹.

Na narrativa amadiana, esta versão feminina de *senex* comparece pontualmente, desempenhando funções que a aproximam de uma voz sibilina, conhecedora de verdades e recorrente às formulações aforísticas. Assim, numa de suas primeiras falas na narrativa, relata o caso de outra prostituta, a qual desenvolvia o ofício por opção, tendo largado a família “pra ir fazer a vida”; Coroca, em tal fala, assume tom contrapontístico em relação ao interlocutor, o “turco” Fadul Abdala, que não conseguia entender casos em que o meretrício fosse exercido sem relação direta com a subsistência: Fadul, como cristão maronita, considera tais coisas “indecifráveis”. É então que Coroca relata caso de seu conhecimento, arrematando a fala com a formulação: “O mundo é mais arrevesado do que a gente imagina, seu Fadu. É o que posso lhe dizer, de mais não sei” (AMADO, 1984. p. 71).

Posteriormente, ressurge a mesma personagem, Jacinta Coroca, para novamente ajudar Fadul Abdala, agora se oferecendo, e sem que este lhe solicitasse, para cuidar do armazém durante uma viagem. Fadul se surpreende com a percepção de Jacinta, concluindo que “...bravura, sabedoria e decência não são privilégios dos

⁵⁹ Tirésias, personagem do “Édipo Rei”, de Sófocles, que reaparece em “As Bacantes”, de Eurípides, é um dos muitos *senes* da antiguidade, personagens que todavia são mais encontrados nas comédias de Plauto, quando assumem várias tipologias, sendo comum a combinação de comicidade e sabedoria (Moura, 2002: <http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas/Fernandamesseder.pdf>), acessado em 04 de novembro de 2008).

machos, dos ricos e dos fortes”. E como a se perguntar, confirmando: “Não era Coroca boa de cama e de conselho?” (p. 149).

Em terceira aparição na narrativa, a própria personagem Jacinta Coroca rouba ao narrador onisciente de *Tocaia Grande* o privilégio da narração, para discorrer sobre um passado que conhecera bem – os “tempos de antanho”, que viu mudarem na região cacauera. A fala não se insere em qualquer diálogo, nem se faz preceder de travessão ou marcar-se com qualquer grifo (fonte diferenciada, modo itálico etc.); diretamente, dirige-se ao(s) narratário(s), a que Jacinta Coroca chama com intimidade de “comadres e compadres”:

Com meu silêncio eu lhes digo, comadres e compadres: nos tempos de antanho, nesta terra grapiúna onde cresce a lavoura do cacau, a mais bela e a mais rica de quantos no mundo se plantam e se cultivam, existia uma decência de palavra empenhada, uma nobreza de trato, não se fazendo necessário o uso de papel timbrado ou a apresentação de documento (AMADO, 1984, p. 413).

É importante ressaltar, a essa altura de nossa argumentação, que a retomada da narrativa por uma personagem, no plano geral do “ciclo do cacau” – e, pode-se dizer, na obra amadiana como um todo – venha justamente encabeçada por reflexão sobre a crise da “palavra empenhada”, substituída pela linguagem oficial do “papel timbrado”. Jacinta Coroca fala com o seu “silêncio”, e esta fala, subtraindo a posição do próprio narrador na enunciação do romance, é exemplar da tensão subjacente à própria escrita amadiana: a escrita romanesca, construção da individualidade burguesa, mas remotamente em sintonia com a matriz oral, nascedouro com que teve de romper para se erigir como forma da modernidade (BENJAMIN, 1983). De novo, temos no “ciclo” uma tensão, esta da “palavra empenhada” com o “papel timbrado”, que é paritária da tensão “narrativa oral” com a “literatura escrita”.

Jacinta Coroca sugere todas essas tensões. Fala com o silêncio e insurge-se, em meio ao romance, contra o primado da palavra escrita sobre a linguagem oral; vê as relações baseadas na oralidade e na confiança – o que na teoria dos contratos jurídicos se pode chamar de “garantias fidejussórias” –, em posição axiologicamente superior às garantias formais. Como personagem, Coroca parte de uma funcionalidade aforística para tomar do narrador a enunciação da narrativa.

Refletindo sobre o modo pelo qual se dera a criação de Coroca, Jorge Amado afirma:

...no fim de *Tocaia Grande*, de repente, aparece uma velha, uma sergipana, vinda com imigrantes, uma dessas que dirigia as festas dos Reis Magos. Para mim, foi algo totalmente inesperado, nunca pretendi introduzir este episódio. Eu estava escrevendo e de repente a velha estava lá, decidida, ia morrer com os que defendiam Tocaia Grande... Coisas como estas sou incapaz de explicar, e até creio que sejam inexplicáveis. A criação tem um lado que é totalmente misterioso, e totalmente inexplicável, na minha maneira de ver (RAILLARD, 1990 p. 301).

Ora, a fala autoral, consonante com toda a recusa a dar formulações teóricas à criação literária que marca o percurso de Amado, guarda, entretanto, estreita sintonia com o conceito bakhtiniano de obra polifônica, sobretudo quando o romancista diz, a respeito de Jacinta Coroca: “...de repente a velha estava lá, decidida”. De fato, no romance polifônico, o autor-criador “...deixa que [as personagens] se manifestem com autonomia e revelem um outro ‘eu para si’ infinito e inacabável” (BEZERRA, 2005, p. 194). É o que parece acontecer na narrativa de *Tocaia Grande*, com a tomada da enunciação pela personagem Jacinta Coroca; mas, a partir do trecho anteriormente citado, a enunciação vai sendo sutilmente reivindicada pelo narrador extradiegético, o qual reassume o discurso como se dialogasse com a personagem, concordando:

Muita coisa mudara, por fora e por dentro, desde aquele ontem quando se cruzava a estrada de bacamarte em punho e a confiança entre os lordes e os valentes era moeda preciosa e acreditada. Agora manda outra gente (AMADO, 1984, p. 413).

E prossegue o narrador, na retomada da narração, agora focalizando a personagem Natário da Fonseca, mas mantendo relação de consequencialidade lógica com a fala inicial de Jacinta, inclusive pelo uso da fórmula “comadres de compadres”:

O rosto de Natário, pedra adusta, não deixava transparecer os amargos pensamentos, não refletia a dor da ausência de quem fora amante e afilhada, quase filha. Mas as comadres e os compadres, fraterno compadrio nascido da diária convivência de homens livres, conheciam-lhe o discurso, o manifesto e o silêncio.

Acontecesse o que acontecesse, honraria a palavra empenhada, tácita e subentendida, cumpriria o compromisso assumido na trajetória das conjunturas e das ocorrências, as grandes e as pequenas, as bem-aventuradas e as malditas, a aliança celebrada pela vida (AMADO, 1984, p. 413).

Ao término desse pequeno capítulo polifônico, já não se notam as marcas do

primeiro parágrafo da elocução de Jacinta, como o uso do gerúndio (“...não se fazendo...”); bem ao contrário, vêm-se, agora, marcas estilísticas incompatíveis com a personagem de extração popular, como a construção em apostos (“O rosto de Natário, pedra adusta”; “...as comadres e os compadres, fraterno compadrio...”; “...a palavra empenhada, tácita e subentendida...”), ou a enumeração triádica: “o discurso, o manifesto e o silêncio”.

O discurso indireto livre domina o último parágrafo, com o narrador sutilmente retomando a dicção, após ter focalizado os pensamentos de Natário. Tal uso do discurso indireto livre representa a transição necessária para o capítulo seguinte de *Tocaia Grande*, quando a narração reassume maior distanciamento em relação às personagens. Por ser estratégia recorrente do “ciclo”, dizendo muito da relação do narrador com as personagens, o roteiro particular do discurso indireto livre merecerá atenção detida no item 4.4 deste Capítulo.

4.3.6 Historiadores e personagens secundários em *A descoberta da América pelos turcos*.

O narrador de *A descoberta da América pelos turcos*, praticando a onisciência limitada ao ponto de vista das personagens imigrantes, acentua o efeito de sentido do foco adotado com reiteradas limitações à narração, que assim recai num plano de incertezas e possibilidades. O caráter ambíguo propositadamente buscado parece ecoar a narração do primeiro capítulo da novela, que se detém sobre os desacordos entre historiadores a propósito da Descoberta da América:

Outros papéis, outras testemunhas, os espanhóis rebatem, vá-se lá saber quem tem razão, carimbos nos papéis se falsificam, compram-se testemunhas com vil metal. Se os espanhóis merecem pouco crédito, menos ainda o merecem os italianos, como se comprova facilmente com a vigarice de Vespucci. E dos vikings, que dizer? Muito atrapalhada, a Descoberta (AMADO, 1992, p. 4).

O dissenso é a oportunidade de que se vale o narrador para tecer a sua versão

possível, a da *Descoberta da América pelos turcos*, ou seja, os eventos da narrativa que, de fato, nada têm a ver com a história oficial e conduzem a palavra “descoberta” a sentido diverso – não o do apossamento de território estrangeiro, mas o da hibridização cultural pela imigração. Fazendo eco àquele primeiro dissenso entre historiadores, o narrador prossegue semeando a narrativa de incertezas:

Nunca se soube dos termos precisos da conversação entabulada naquele crepúsculo itabunense entre Raduan Murad e o jovem Adib Burad(...). Alguns afirmaram que o colóquio, tendo começado em árabe, terminara em português; outros garantiram exatamente o contrário: iniciado em português, prosseguira em árabe – língua aliás que Adib, nascido brasileiro grapiúna, falava conscienciosamente mal” (AMADO, 1992, p. 72).

A seguir, o narrador passa a registrar a “versão mais correntia”, contudo sem tomar partido – “nem por isso digna de fé” (p. 72). E encerra o capítulo semeando novas interrogações: “Muita coisa se diz e se comenta: fuxico e patranha, nada mais” (p. 82). Tal posição ambígua do narrador é retomada ainda ao final da novela, quando, a propósito de outros episódios narrados, reenvia o narratário para a dúvida: “Nunca se soube com certeza” (p. 169).

Desse modo, deslizando entre opiniões contraditórias, o narrador de *A descoberta* passa da babel (real) de historiadores para a babel (ficcionalizada) das múltiplas versões para um mesmo enunciado narrativo, colocando-se na posição de quem sabe tanto quanto as personagens secundárias, também elas, em maioria, “turcos”. Assim, o narrador logra o efeito humorístico que persegue desde a nota de abertura⁶⁰, ao tempo em que também glosa o fato histórico da Descoberta da América, acentuando o caráter impreciso da historiografia oficial, não menos questionável que a própria ficção literária.

É preciso situar, contudo, que o recurso da onisciência limitada, com ênfase numa suposta contradição de versões, está presente no conjunto da obra amadiana desde *A morte e a morte de Quincas Berro D’água*, sendo também usado em *Tenda dos Milagres* e em *Tieta do Agreste*. Assim, trata-se de estratégia narrativa incorporada ao “ciclo do cacau” pelo autor, que a desenvolvera em obras de temáticas diferentes, à margem do chamado “ciclo”.

⁶⁰ “Espero que os leitores se divirtam” (AMADO, 1992, p. XVIII).

4.4 Do discurso indireto livre ao discurso estilizado: quando a narração assimila as personagens.

Outro recurso desenvolvido e aprimorado no “ciclo do cacau” é o chamado discurso indireto livre, estratégia da narrativa de falas pela qual a narração se imiscui na caracterização de personagens. No discurso indireto livre, “o narrador assume a voz das personagens” (GENETTE, 1972, p. 172).

Sintaticamente, o chamado discurso indireto livre é marcado pela ausência de verbo declarativo, pelo uso do pretérito imperfeito dos verbos principais e pela omissão das conjunções integrantes (*que* ou *se*); são mantidos os dêiticos, as interrogações diretas e os traços interjetivos e expressivos (REIS E LOPES, 1988). O discurso indireto livre está, portanto, a meio caminho entre a reprodução direta e dialogal das falas (*diegese* no modo imitativo ou *mimese*⁶¹) e o discurso indireto (*diegese* simples ou narrativa pura), ao mesmo tempo em que vai além da mera combinação dos dois modos (*diegese* mista). Os antigos não conheciam o discurso indireto livre, que é conquista da Modernidade, datando do Século XIX (REIS E LOPES, 1988).

O uso do discurso indireto livre pressupõe intimidade entre narrador e personagens, afastando a suposta objetividade da onisciência plena. O narrador compromete-se com as personagens, ao penetrar-lhes a consciência. No caso do “ciclo do cacau”, não raramente ocorre a passagem do discurso indireto livre ao discurso estilizado, quando, levada a extremos a assimilação das personagens pelo narrador, a própria narração, imbuída do léxico e do imaginário das personagens, passa a falar com tais paradigmas, mas sem que se trate propriamente de narrativa de falas.

Em *Cacau*, predomina o discurso direto ou relatado, como prefere Genette (1972), forma mimética por excelência. Com longas passagens dialogadas, *Cacau*, de certo modo, trai a verossimilhança exigida pela posição do narrador autodiegético, pois

⁶¹ Na utilização dos termos *mimese* e *diegese* e da expressão “narrativa pura”, faz-se a correspondência com o sentido que lhes é dado por Platão, no Livro III da República.

a fidedignidade na reprodução tão numerosa dos diálogos se mostra incompatível com a narrativa autodiegética, assim como a polimodalidade já se mostrara⁶². O discurso indireto livre é utilizado com parcimônia em *Cacau*, em decorrência das “simpatias” e “antipatias” do narrador ideologicamente comprometido: “Ficaram olhando. Como era grande a casa do coronel... E morava tão pouca gente ali” (AMADO, 1992 [1933], p. 4).

Em *Terras do Sem Fim*, o discurso indireto livre já aparece como uma das principais estratégias da narração: é utilizado, por exemplo, para caracterizar os pensamentos de Ester em relação ao marido, o coronel Horácio da Silveira: “Noites em que Horácio saía na frente dos homens para expedições armadas! Certa vez, depois dele partir, Ester se encontrou imaginando a morte de Horácio. Se ele morresse...” (AMADO, 1992 [1943], p. 61); mas também há discurso indireto livre em relação às antigas colegas de turma de Ester: “Recordou-se de Lúcia. Onde andaria ela?” (p. 54); o discurso indireto livre ainda vai caracterizar a indiferença de Horácio em relação à própria fama na região que dominava: “Agora o coronel era chefe indiscutido da zona, o maior fazendeiro dali, e imaginava estender suas terras por muito longe. Que importavam as histórias que contavam sobre ele?” (p. 54). Outros muitos exemplos de discurso indireto livre podem ser encontrados em *Terras do Sem Fim*, mas ficamos aqui nas transcrições.

Em *São Jorge dos Ilhéus*, o recurso é largamente utilizado, compondo uma estratégia a mais nas muitas focalizações operadas pelo narrador dessa obra. De resto, porém, não se observa qualquer peculiaridade no uso do recurso, em relação à prática que se vê já em *Terras do Sem Fim*, senão pela extensão, que muitas vezes corresponde a páginas inteiras de *São Jorge dos Ilhéus*.

Em *Gabriela, cravo e canela* o discurso indireto livre ganha contornos especiais, sendo os pensamentos da personagem principal, Gabriela, fortemente ritmados ou mesmo rimados, aproximando-se o texto em prosa do verso de medida curta, o que remete ao caráter de síntese dos gêneros de que se reveste o gênero romanesco (BAKHTIN, 1993). Vejamos dois exemplos do uso peculiar do discurso indireto livre em *Gabriela, cravo e canela*: 1) discurso indireto livre vazado em rimas internas de verbos no infinitivo: “Que beleza os pés pequeninos no chão a dançar! Seus pés reclamavam, queriam dançar. Resistir não podia, brinquedo de roda adorava

⁶² Vide seção 2. desta Dissertação.

brincar” (AMADO, 1992 [1958], p. 226); 2) discurso indireto livre ritmado, com marcação de redondilha menor, a partir da apóstrofe: “Não tinha ela de visitar as famílias de Ilhéus? Ficava sem jeito, vestida de seda, sapato doendo, em dura cadeira (p. 289).

Com tais construções, o narrador amadiano de *Gabriela, cravo e canela* vai na contramão do chamado monólogo interior, pois o discurso indireto livre que pratica, ritmado e até rimado, opõe-se à pretensão do *stream of consciousness*, pois estetiza e liriciza o pensamento, ao contrário do recurso posto em circulação por James Joyce, que pretende surpreender o pensamento na forma – supostamente – “espontânea”. Genette, na obra *Discurso da Narrativa*, chama a atenção para o fato de que o discurso indireto livre e o monólogo interior, apesar das possíveis semelhanças formais, distinguem-se significativamente, pois, no primeiro, as instâncias de personagem e de narrador se confundem, enquanto que, no segundo, o narrador dilui-se e “a personagem substitui-se-lhe” (GENETTE, 1972, p. 173).

Importa observar, ainda, que *Gabriela, cravo e canela* não estabelece a linha reta que vai do discurso indireto livre para o discurso estilizado; o narrador, de fato, retoma o léxico e as opções estilísticas de seu discurso, após a representação dos pensamentos das personagens.

É *Tocaia Grande* que permite, no conjunto do “ciclo”, o trânsito do discurso indireto livre para o discurso estilizado. O léxico e o imaginário das personagens são, via de regra, assimilados pelo narrador, como se vê na passagem abaixo transcrita, que narra a chegada do grupo de imigrantes sergipanos do qual faz parte Jacinta Coroca:

Nas estradas e atalhos cruzavam-se bandos de homens jovens ou na força da idade, casados e solteiros. Tomavam o rumo do sul da Bahia, abandonando os campos feudais, as pequenas cidades mortas, apenas alcançavam a idade da razão ou quando perdiam a última esperança de encontrar trabalho e pagamento.

Adeus, meu pai, minha mãe, me botem sua bênção, vou enricar em Itabuna. Adeus, mulher e filhos, vou na frente ganhar dinheiro em Ilhéus para a viagem de vancês. Nos alforjes e nos corações conduziam breves contra febres e mordidas de cobra, lembranças e conselhos, faces queridas, lágrimas e soluços. (AMADO, 1984, p.195)

O discurso estilizado, assim como o entende Genette, “...é a forma extrema de mimese de discurso, em que o autor ‘imita’ a sua personagem não somente no tecido

dos seus dizeres, como também nessa literalidade hiperbólica que é a do *pastiche*” (GENETTE, 1972, p. 182). É o que se vê na passagem de *Tocaia Grande* acima transcrita, quando a narração assimila o léxico das personagens, inclusive fazendo uso da corruptela “vancês”. Antes, os vocativos – “meu pai, minha mãe” –, bem assim a oração introduzida por oblíquo átono – “me botem” – já faziam concentrar na narração o discurso das personagens retirantes, gerando o efeito da estilização que, em *Tocaia Grande*, ainda se desenvolve em outras possibilidades, as quais, contudo, ultrapassam nossos objetivos presentes⁶³.

Em *A descoberta da América pelos turcos*, última obra do “ciclo”, o discurso indireto livre reaparece sobretudo na forma de frases interrogativas, sem que o narrador prossiga muito além na representação do universo interior das personagens. São os casos dos excertos: “Verdade ou intrujice? Raduan Murad era imaginoso, inventivo, e, quanto a escrúpulos, não os cultivava” (AMADO, 1992, p. 5); “Adma se desenvolvera em bigode espesso. Injustiças do céu, de quem a culpa?” (p. 41); “A condição modesta facilitaria a realização dos sponsais. Não fosse assim, como fazê-lo aceitar a feiúra por boniteza, o amargor por pudicícia?” (p. 42); “Raduan Murad sorriu com bonomia ao ouvir o singular comentário: quantos não pensariam o mesmo sem ousar dizê-lo?” (p. 77); “Mas como pudera entendê-la se ele próprio, Sante, começara por dizer que os interlocutores dialogavam em turco?” (p. 82).

Como se observa, o narrador do último livro do “ciclo” opta por estabelecer, ao final de dada focalização, alguma proximidade com as personagens, arrematando com frases interrogativas que podem ser destas ou da narração; em outros casos, a frase interrogativa é precedente, fazendo-se seguir de focalização. Em ambas as situações, o discurso indireto livre faz-se concentrar nos momentos interrogativos, estratégia que confere à pequena narrativa de *A descoberta* um perfil de incerteza, de história imprecisa ou lacunosa, a ser constantemente preenchida pelo narratário/leitor.

4.4.1 Considerações gerais:

4.4.1.1 Discurso indireto livre e modernidade da narração amadiana.

⁶³ Referimo-nos às estilizações paródicas de *Tocaia Grande*, sobretudo às que ironizam o discurso jurídico oficial, o que ultrapassa nossos objetivos no momento.

O uso do discurso indireto livre, no “ciclo do cacau”, impõe refletir a respeito do lugar da narração amadiana na tradição e na modernidade literária. A obra de Jorge Amado, largamente ignorada quanto às estratégias de circulação de sentido, mereceu, por exemplo, a assertiva de ter passado “incólume pelas demais experiências da prosa moderna, ancorada como estava em um modelo oral-convencional de narração regionalista” (BOSI, 1970, p. 456).

Ora, como sustentar esse tipo de afirmação sem excluir o peculiar caminho trilhado pela narração amadiana com o discurso indireto livre?

Conforme Genette (1972), o discurso indireto livre é aquisição da narrativa moderna e fundador de ambigüidades. Assim, quando constatamos que o discurso indireto livre está ausente de *Cacau* mas que, aparecendo no “ciclo” em *Terras do Sem Fim*, desenvolve-se em *São Jorge dos Ilhéus* e consolidada-se em *Gabriela, cravo e canela*, decorrem, necessariamente, conseqüências dessa constatação. E não se pode atribuir a ausência primeira exclusivamente ao incipiente domínio técnico do escritor.

Desconhecendo ambigüidades⁶⁴, o romance monológico que é *Cacau* mostra-se incompatível com o discurso indireto livre, que pressupõe a busca da alteridade. *Terras do Sem Fim* já comporta o recurso, e o livro seguinte, *São Jorge dos Ilhéus*, embora se pretenda programático na nota de abertura, não abre mão da conquista técnica: o projeto de continuidade entre *Terras do Sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus* obriga, por exemplo, à retomada de personagens centrais do primeiro no segundo, como é o caso do coronel Horácio, para quem a narração já conquistara o traço da alteridade, empatia que não se coaduna com o maniqueísmo monológico de *Cacau*, onde a figura do coronel aparece destituída de qualquer caráter humano. E é bem por meio do discurso indireto livre que o narrador traz de volta o velho coronel Horácio, numa passagem que, tratando da relação entre o homem e a terra, bem vale como metáfora da própria narração: “Seu mundo tinha os limites das suas fazendas, mas ah!, neste mundo só ele mandava, só ele era obedecido, só sua voz tinha autoridade” (AMADO, 1968 [1944], p. 273).

Assim, quando ao “ciclo” se soma *Gabriela, cravo e canela*, todas essas

⁶⁴ Fora o recurso algo simplista de certas ironias, como o do nome da fazenda de cacau – “Fraternidade”, não se pode dizer que o primeiro romance do “ciclo” cultivava a imagem literária ambígua.

conquistas já estão acumuladas, o percurso da alteridade já está a meio caminho. Neste livro, como vimos, o discurso indireto livre conduz ao discurso estilizado, o que redonda, posteriormente, na polifonia de *Tocaia Grande*. Vimos também que o monólogo interior está ausente em *Gabriela*, onde o narrador estiliza e lyriciza o pensamento. É possível tentar concluir, na marcha que vai do discurso indireto livre para a estilização de *Gabriela, cravo e canela*, com recusa ao monólogo interior, por certo “passadismo” da narração amadiana, que assim voltaria as costas à vanguarda. Sustentamos, contudo, que o espaço psicológico é ponto de indeterminação do romance de Jorge Amado⁶⁵ – indeterminação consciente e expressa pela narração, concepção literária manifestada em *Gabriela, cravo e canela* e que responde pelo caminho escolhido pelo narrador, qual seja, o da estilização e da polifonia.

No texto de Jorge Amado, o narrador confunde-se com as personagens, mas, no extremo da simbiose, não pretende sobranceiramente representar os pensamentos *como eles de fato ocorrem*, suposta “desordem” que a vanguarda do fluxo de consciência pressupõe haver – e representa, por exemplo, com a elipse de síndetos. Ao atingir o máximo do discurso indireto livre, o passo seguinte do “ciclo do cacau” é desenvolver a estilização e galgar a polifonia, com Jacinta Coroca assumindo, em primeira pessoa, a narração extradiegética.

Por fim, a tessitura lacunosa de *A descoberta da América pelos turcos* é o arremate desse caminho que passa pelo romance polifônico. Na última obra do “ciclo”, cabe ao leitor preencher os vazios. Ao leitor se dirigem as interrogações; é ele a quem a narração parece solicitar constantemente. O “ciclo” se completa – e busca o último pilar da instituição literária: o leitor, derradeiro Novo Mundo.

4.4.1.2 Discurso indireto livre e responsabilidade do narrador.

Outra reflexão que se impõe quanto ao uso do discurso indireto livre na obra amadiana é a que diz respeito à responsabilidade do narrador. A dificuldade de localização dos narradores tem relações com a “ampla indagação pós-moderna sobre a

⁶⁵ Desenvolveremos melhor a esse tópico em **5. Narração e Espaço**.

própria natureza da subjetividade” (HUTCHEON, 1991, p. 29), mas nem sempre é entendida nesse contexto.

A relação entre irresponsabilidade da voz narrativa e o uso de recursos técnicos esteve na base das considerações de Walnice Nogueira Galvão sobre o narrador amadiano. Assim, quando finalmente⁶⁶ o “contador de histórias” mostrava-se senhor de um recurso expressivo – o discurso indireto livre – Galvão escreve que: “Eles [os romances de Jorge Amado] são narrados sem que haja um narrador, por uma voz misteriosa que flui não se sabe de onde” (GALVÃO, 1976, p. 18).

De fato, o narrador amadiano é escorregadio e às vezes parece fugir a qualquer tentativa de isolá-lo. Mas, se concordamos com Galvão quando conclui pela fluidez, não podemos dizer o mesmo das premissas de seu raciocínio, quando fala em irresponsabilidade: “Esta arma estilística de que Jorge Amado tão bem se sabe servir, o discurso indireto livre, permite a seus escritos a irresponsabilidade” (p. 18). Ao contrário, sugerimos pensar a narração amadiana como em sintonia com o *eu* da modernidade literária: cingido, disputado ao mesmo tempo pelo narrador e pelas criaturas da narrativa – como supomos decorrer de nossas análises anteriores.

Não se pode, ainda, negar o necessário deslocamento da escrita romanesca, seu caráter dialógico e princípio de exterioridade. Escrever literatura implica conhecimento do Outro, princípio esteticamente criativo que dirige a relação autor/herói. Para Faraco, em comentário ao pensamento de Bakhtin, “mesmo que o escritor coloque idéias na boca do herói, não são mais suas idéias porque estão precisamente na boca do herói e se conformam ao seu todo” (FARACO, 2007, p. 41). A essa última posição filiamos nossa compreensão do literário e, por conseguinte, da categoria do narrador. Assim, a rasura no *eu* enunciada pela narração amadiana – e que bem se manifesta no discurso indireto livre – não deve ser tomada em termos do maniqueísmo responsabilidade/irresponsabilidade, mas em termos de conquista da alteridade.

⁶⁶ A crítica foi escrita a propósito do romance *Tereza Batista, cansada de guerra* (AMADO, 1987 [1972]), mas os termos são gerais em relação a toda a obra de Jorge Amado.

5. NARRAÇÃO E ESPAÇO

5.1 Generalidades.

No ensaio *A ficcionalização do espaço geográfico em Suor*, de Jorge Amado, Judith Grossmann (1993) de certo modo estabelece a base para o entendimento do percurso de toda a narração amadiana no tratamento do espaço. Embora *Suor* se ambienta na zona urbana da cidade de Salvador – nomeada pela narração amadiana de “Cidade da Bahia” –, a linha de pensamento que Grossmann desenvolve pode ser aplicada a nosso objeto de análise – o “ciclo do cacau”. Isto porque, neste conjunto de romances, à semelhança do que ocorre em *Suor*, o espaço é tematizado, como reconhece a ensaísta em relação àquele livro: “O espaço é estrutural na obra de arte literária, porque ela é espaço. O espaço, por sua vez, pode encontrar-se mais ou menos tematizado, e em *Suor* ele é o próprio tema” (GROSSMANN, 1993, p. 15).

O mesmo se dá com o “ciclo do cacau”, o que, aliás, dispensa, de nossa parte, um possível capítulo intitulado “Narração e Temáticas”. O fato foi há muito reconhecido pela crítica brasileira; mesmo Álvaro Lins, que sempre dispensou juízos de valor negativos em relação à obra amadiana, entrevê a relação espaço/temáticas no “ciclo do cacau”, o que faz como uma espécie de ressalva: “O Sr. Jorge Amado encontrou nas fazendas de cacau e nas situações ligadas ao cacau os seus melhores temas, aqueles que se acham mais próximos do seu temperamento e das suas tendências” (LINS, 1963, p. 245). Mas, além das fazendas de cacau, é preciso acrescentar que as cidades de Ilhéus e Itabuna muitas vezes são a grande temática da narração.

Das seis obras do “ciclo”, quatro já trazem, diretamente referida desde o título, a espacialidade geográfica a ser tematizada: *Terras do Sem Fim* é o próprio dado espacial do latifúndio; *São Jorge dos Ilhéus* tem o nome da antiga capitania hereditária onde posteriormente se ergueria a cidade de Ilhéus; em *Tocaia Grande*, o próprio título também traz o nome do lugar que tematiza, mas, dessa vez, tal *locus* não corresponde nem a Ilhéus, nem a Itabuna – as duas cidades que, até *Gabriela, cravo e canela*, servem de cenário às narrativas do “ciclo”. E, depois de *Tocaia Grande*, a obra

intitulada *A descoberta da América pelos turcos* igualmente remete à espacialidade desde o título.

Sobram *Cacau e Gabriela, cravo e canela*, mas a metonímia responde pela ausência aparente: em *Cacau*, o “fruto da terra”, em lugar da própria terra; em *Gabriela*, dois frutos da terra, apostos ao nome da personagem-título, em remissão ao que o narrador chama de “modinha da zona do cacau”: “*O cheiro de cravo,/ a cor de canela,/ eu vim de longe/ vim ver Gabriela*” (AMADO, 1992 [1958], p. 8).

Diretamente ou com o recurso à metonímia, em referência a logradouros historicamente conhecidos ou obtendo instigantes nomes ficcionais, o espaço, na dimensão de espaço físico, está portanto presente desde os títulos nas obras do “ciclo do cacau”. Isso é mais uma sinalização das íntimas relações entre a representação espacial e as respectivas temáticas. Mas, seguindo ainda o roteiro de Judith Grossmann, vejamos, inicialmente, o espaço estrutural – para, na seqüência, compreendermos o espaço tematizado.

5.2 O espaço estrutural

5.2.1 Caracterização do espaço físico como *topos* de começo do “ciclo”.

Todos os seis romances que compõem o “ciclo do cacau” valem-se do *topos* de começo, canônico para a literatura (REIS E LOPES, 1988), que é a caracterização do espaço físico da ação. Assim, *Cacau* tem o primeiro capítulo intitulado “FAZENDA FRATERNIDADE”, com descrições da casa do proprietário rural Manuel Misael de Souza Telles, em meio a diálogos dos “alugados” das fazendas.

Em *Terras do Sem Fim*, a caracterização do espaço como *topos* de começo da narração também ocorre já no primeiro capítulo, este intitulado “O navio”⁶⁷,

⁶⁷ Observa Antonio Candido que o começo de *Terras do Sem Fim* remete a uma “obsessão” da obra amadiana: “O mar penetra em *Jubiabá*, e daí por diante não lhe é mais possível livrar-se da sua obsessão. (...) *Terras do Sem Fim* começa por um episódio marítimo. O mar é o preâmbulo do drama do cacau” (CANDIDO, 1992, p. 51).

no qual se narra a viagem do capitão João Magalhães a Ilhéus. Por meio do *ponto de vista* da personagem, a narração descreve o porto de partida – da cidade de Salvador:

O capitão João Magalhães encostou-se na amurada e viu o casario de construção antiga, as torres das igrejas, os telhados negros, ruas calçadas de pedras enormes. Seu olhar abrangia uma variedade de telhados, porém da rua só via um pequeno trecho onde não passava ninguém. Sem saber por que, achou aquelas pedras, com que mãos escravas haviam calçado a rua, de uma beleza comovente. E achou belos também os telhados negros e os sinos das igrejas que começavam a tocar chamando a cidade religiosa para a bênção (AMADO, 1992 [1943], p. 19).

Assim, a partir de focalização na personagem que imigra para a zona cacauera, inicia-se a narrativa de *Terras do Sem Fim*, ao mesmo tempo confirmando o *topos* de começo literário da descrição de dado espaço físico, e valendo-se da estratégia do *ponto de vista* – a qual, conforme Reis e Lopes (1988), constitui “uma das categorias narrativas que mais decisivamente interferem na representação do espaço” (p. 206). Filtrada pelo olhar da personagem, a cidade de Salvador avulta em historicidade, seja pela ênfase no trabalho escravo do passado, seja pela religiosidade ainda presente ao tempo da ação romanesca.

O recurso do *ponto de vista* se reelabora na obra seguinte, *São Jorge dos Ilhéus*. Agora, o narrador, que pretende efetivar com *Terras do Sem Fim* uma seqüência⁶⁸, opta por outra viagem, esta de avião, a qual lhe oportuniza descrições da cidade de Ilhéus, a partir do alto – sob o olhar da personagem Carlos Zude, exportador de cacau. O capítulo tem o nome de uma alcunha de Ilhéus – “A Rainha do Sul” – e o contraponto que estabelece com *Terras do Sem Fim* é digno de menção: no livro anterior, um navio; agora, um avião. Assim o(s) narrador(es) como que simboliza(m) o incremento econômico da zona cacauera, a partir da possível gradação a ser reconhecida no incremento tecnológico dos meios de transporte.

Importa observar, ainda, que a narração de *São Jorge dos Ilhéus*, manifestamente seqüencial desde a nota de abertura, faz-se encabeçar pela conjunção coordenativa “e”: “E, de repente, o avião desviou da rota para o sul, e a cidade apareceu ante os olhos do viajante”. Tal opção, de começo do romance por um síndeto, faz com

⁶⁸ A importância do projeto de seqüência exige citar, mais uma vez, os termos da nota de abertura de *São Jorge dos Ilhéus*: “Em verdade este romance e o anterior, *Terras do Sem Fim*, formam uma única história” (AMADO, 1968 [1944], p. 13).

que a leitura pressuponha a “oração coordenada” anterior, metáfora do romance precedente – *Terras do Sem Fim*.

Em *Gabriela, cravo e canela*, embora a narração se inicie com referências temporais⁶⁹, estas se articulam, já nos primeiros parágrafos do primeiro capítulo, à caracterização do espaço, avultando, nesse momento de começo da narrativa, não o aspecto temporal, mas o espacial. Lá está o narrador, após a representação de um diálogo entre fazendeiros: a narração se realiza como comentário, espécie de voz *in off* articulada em discurso indireto. Em dado momento, sobrepõem-se orações coordenadas reduzidas de gerúndio, nas quais a narração logo se incumbe de representar o(s) espaço(s):

Falavam da safra anunciando-se excepcional, a superar de longe todas as anteriores. Com os preços do cacau em constante alta, significava ainda maior riqueza, prosperidade, fartura, dinheiro a rodo. (...) novas residências para as famílias nas novas ruas recém-abertas, móveis de luxo mandados vir do Rio, pianos de cauda para compor as salas, as lojas sortidas, multiplicando-se, o comércio crescendo, bebida correndo nos cabarés, mulheres desembarcando dos navios, o jogo campeando nos bares e nos hotéis, o progresso enfim, a tão falada civilização (AMADO, 1992 [1958], p. 15).

Em *Tocaia Grande*, o espaço é usado também como *topos* de começo; mas, como dois são os “começos” dessa narrativa, dois *topoi* são acionados pela narração. Primeiro, abre-se o romance com referência às “...comemorações dos setenta anos da fundação de Irisópolis e dos cinquenta de sua elevação a cidade, cabeça de comarca e sede de município” (AMADO, 1984, p. 9). É de se observar, ainda, a denominação⁷⁰ do burgo fictício, que a narração amadiana adiante esclarece se chamar Irisópolis, conforme o discurso oficial, por ser “... comunidade nascida do arco-íris em longínquo dia de bonança, de paz e fraternidade entre os homens” (AMADO, 1992 [1984], p. 10).

O “segundo começo” da narrativa de *Tocaia Grande*, após a interrupção, pelo narrador, do relato das “comemorações” do aniversário de Irisópolis, é o capítulo intitulado “O lugar”, que se abre com o seguinte período: “Antes de existir qualquer casa, cavou-se o cemitério ao sopé da colina, na margem esquerda do rio” (AMADO, 1984, p. 15). Como se vê, renova-se o *topos* da caracterização do espaço físico. Em

⁶⁹ De tempo cronológico: “ano de 1925”; de tempo físico: “estação das chuvas” (AMADO, 1992 [1958], p. 15).

⁷⁰ Sobre as implicações da denominação de Irisópolis, remetemos a 2.6 desta Dissertação.

momentos posteriores da narrativa, o narrador retornará muitas vezes a esta fala inicial, caracterizadora do espaço, reiterando laços internos de verossimilhança – tal como ocorre, por exemplo, no seguinte trecho: “...e o levaram ao primitivo cemitério onde cresciam mamoeiros, touceiras de bananas e amadureciam pitangas cor de sangue” (AMADO, 1984, p. 191).

Quanto à última narrativa do “ciclo”, *A descoberta da América pelos turcos*, é possível afirmar que também não se desvia do *topos* de abertura com descrição de espaço físico. Aliás, sendo narrativa excedente de *Tocaia Grande*, *A descoberta* já tem o próprio *topos* referido no romance-matriz, pois, quando o narrador de *Tocaia Grande* remete à história dos “turcos”, deixa claro que o critério para *não narrar* foi bem de natureza espacial: “História dos princípios do arraial, menosprezada na crônica de Tocaia Grande pois os seus lances decorreram em Itabuna; teria sido narrativa curiosa e picaresca (...) – mas é tarde demais para contá-la” (AMADO, 1984, p. 418). Atente-se para a justificativa que a narração aciona: expurga a história da crônica de Tocaia Grande “...pois os seus lances decorreram em Itabuna”. Ou seja, a rigorosa espacialidade do romance *Tocaia Grande* é motivo suficiente para a atividade de seleção do narrador, que escoima qualquer história correlata, mas com espacialidade diversa.

No texto de *A descoberta da América pelos turcos*, o novo narrador caracteriza o espaço ainda no primeiro capítulo, no qual se inicia o relato da viagem de imigração dos “turcos” Jamil Bichara e Raduan Murad. Assim, convivem referências ao lugar de partida – “...do Médio Oriente, das montanhas da Síria e do Líbano” (AMADO, 1992, p. 4) – com referências ao lugar de chegada: “... as terras do sul do estado da Bahia, onde se estabeleceram a pelear, eram naquele então cobertas de mata virgem, apenas se iniciava o plantio de roças, a construção de casas” (p. 8).

Entre *Cacau* (AMADO, 1992 [1933]) e a *A descoberta da América pelos turcos*, portanto, o *topos* de abertura com caracterização de espaço físico se confirma, fato que sugere a filiação da narração amadiana, estruturalmente, às concepções tradicionais de construção do romance⁷¹.

⁷¹ Também o tratamento do tempo como *cadeia causal*, conforme afirmamos no Capítulo 2 – Narração e Tempo, pode conduzir à mesma conclusão.

5.2.2 Topônimos usados como divisões exteriores das obras.

Usar topônimos como divisões exteriores das obras (seções, capítulos, partes etc.) é outra estratégia da representação literária do espaço que, ainda se relacionando com a estrutura romanesca, já aponta, contudo, para o caminho da tematização. O “ciclo” é recorrente nesse recurso.

Assim, vemos, em *Cacau*, capítulos que se nomeiam “Fazenda Fraternidade” (AMADO, 1992 [1933], p. 1-6); “Pirangi” (p. 41-51) e “Rua da Lama” (p. 52-57), os quais seccionam a narrativa com outros, que se intitulam com referência a personagens ou temáticas. Em *Terras do Sem Fim*, vemos o mesmo procedimento, com capítulos agrupados em seções que se intitulam, por exemplo, “A mata” (AMADO, 1992 [1943], p. 44), “O mar” (p. 165), ou mesmo “Gestação de cidades” (p. 118). Em *São Jorge dos Ilhéus*, o primeiro capítulo da primeira parte se intitula “A ‘Rainha do Sul” (AMADO, 1968 [1944], p. 19), alcunha da cidade de Ilhéus nos tempos áureos da lavoura cacaeira.

Gabriela, cravo e canela constitui-se em exceção: as divisões internas não comportam menção a topônimos. A obra é estruturalmente dividida em quatro grandes capítulos, agregados em duas partes: na Primeira Parte, os capítulos “O langor de Ofénisia” (AMADO, 1992 [1958], p. 13-88) e “A solidão de Glória” (p. 89-148); na Segunda Parte, os capítulos “O segredo de Malvina” (p. 151-235) e “O luar de Gabriela” (p. 237-358). A narrativa é ainda fracionada em cada um dos capítulos, com entretchos que só eventualmente mencionam topônimos na titulação.

À “pausa” no procedimento, contudo, vai-se seguir *Tocaia Grande*, obra na qual as divisões internas se fazem sempre com referências ao desenvolvimento urbano (“ponto de pernoite”, “arruado”, “lugarejo” etc.). A seqüência de topônimos é reelaboração do procedimento utilizado de *Cacau* até *São Jorge dos Ilhéus*, o que reinsere *Tocaia Grande* num projeto literário que já fazia o trânsito entre o que podemos chamar, esquematicamente, *representação da forma e forma da representação*. Senão, vejamos:

Em *Tocaia Grande*, a narração avança dos topônimos para os gentílicos: os adjetivos que remetem à origem e/ou ao pertencimento são objeto de comentário do

narrador, o qual afirma e retruca a si mesmo, entre dois capítulos. Ao terminar o capítulo 2 da parte intitulada “O arraial”, a narração assevera:

...com o acréscimo das três estancianas, a cada momento e em cada canto, em Tocaia Grande, quem por ali passasse cruzava com uma grávida, as barrigas pejadas, anunciando aumento do número de tocaianos natos (AMADO, 1984, p. 284).

Mas, nas primeiras frases do seguinte capítulo 3, o narrador retoma o gentílico, para questioná-lo:

Tocaianos? Para abrilhantar com o tópico erudito o relato dos acontecimentos, o enredo dos problemas de Tocaia Grande, vale a pena uma referência ainda que superficial e apressada aos doutos debates travados a propósito da justa nomenclatura a ser dada aos nativos daquele cu-de-judas, o gentílico dos meninos ali nascidos. Como se devia designar os cidadãos de Tocaia Grande? Tocaianos, tocaenses, tocaigrandeses ou simplesmente tocaios? (AMADO, 1984, p. 284).

A interrogação fica sem resposta. O narrador de *Tocaia Grande* semeia possibilidades, marca o discurso pelo tom irônico, não se define. Esta não é a primeira vez em que, no “ciclo”, há menção a adjetivo gentílico: o termo “grapiúna” é constantemente referido nos textos de *Terras do Sem Fim* e *Gabriela, cravo e canela*. Mas, o que é peculiar em *Tocaia Grande* é a derivação a partir de um topônimo ficcional, bem assim o “tiroteiro” de sufixações a que o narrador submete o texto. Os “doutos debates” reenviam ao tom paródico do discurso narrativo, que – é bom sublinhar – compõe de topônimos todas as divisões da obra.

Há, assim, em *Tocaia Grande*, esse trânsito entre a *representação da forma* e a *forma da representação*, incumbindo-se o narrador de deslizar no território ficcional e, ao mesmo tempo, conferir tom paródico ao que podemos chamar, com Michel Foucault, de “metáforas geográficas”:

Existe uma administração do saber, uma política do saber, relações de poder que passam pelo saber e que naturalmente, quando se quer descrevê-las, remetem àquelas formas de dominação a que se referem noções como campo, posição, região, território (FOUCAULT, 2006, p. 158).

Não à toa, o desfecho apocalíptico da narrativa de *Tocaia Grande*, com a tomada do povoado por forças governamentais e a morte de vários personagens

carismáticos – como, por exemplo, o “turco” Fadul Abdala – dá-se após o território ser reivindicado pelo município de Itabuna. Significativamente, a seção do romance é então intitulada de “A cidadela do pecado, o couro dos bandidos” (AMADO, 1984, p. 373). Com isso, o narrador assimila o discurso oficial – o mesmo que irá condenar Tocaia Grande (o povoado fictício) e *Tocaia Grande* (o romance) ao fim/desfecho.

A estilização do discurso oficial prossegue, assumindo o narrador certo tom depreciativo, que já não se deixa situar exatamente nos limites da paródia. Tal se vê, por exemplo, quando chegam ao lugar dois enviados do governo de Itabuna: “...fiscais da Intendência do Município de Itabuna com alçada na cidade, nas vilas e nos arruados: no território do município situava-se o arraial, ou lá o que fosse, de Tocaia Grande” (p. 407). Assim, o topônimo usado pela comunidade local é menoscabado pelos fiscais – “...o arraial, ou lá o que fosse...” –, contaminando a narração, graças à técnica que Bakhtin (1993) chama *discurso alheio difuso*: quando “a fala de outrem numa linguagem alheia (oficial e solene) é introduzida sob forma aberta”, o que “prepara o acréscimo característico” (p. 110).

Assim, a “metáfora geográfica” do *território* mostra-se fundamental para a narrativa de *Tocaia Grande*, cuja narração se articula em substantivos topônimos e comenta os possíveis adjetivos gentílicos, como que brincando com a linguagem geográfica – tanto a informal e popular, quanto a oficial. Dá-se, desse modo, o trânsito entre a *representação da forma* e a *forma da representação*.

A extrema utilização de topônimos e o aproveitamento estrutural que deles é feito parece conduzir ao esgotamento: *A descoberta da América pelos turcos*, última obra do “ciclo”, não utiliza topônimos nas divisões exteriores, que são apenas numeradas. Entretanto, essa última obra, assim como *Gabriela, cravo e canela*, já se encontra num plano de total tematização do espaço, como veremos a seguir.

5.3 O espaço tematizado: o percurso dos *motivos* aos *temas* no “ciclo do cacau”.

Para entender como se dá a tematização do espaço, não em cada obra particularmente, mas no todo do “ciclo do cacau”, com a reelaboração constante de enunciados pela enunciação, é necessário distinguir, entre *temática* e *motivo*, como faz

Tomachevski (1978): primeiro, “...no estudo comparativo, chama-se motivo a unidade temática que encontramos em diversas obras (...)”; segundo, “...os motivos são inteiramente transmitidos de um esquema narrativo a outro” (p. 174).

A partir dessa diferenciação, e tendo em vista o reaproveitamento de *motivos* e as novas possibilidades dadas a estes em obras posteriores, podemos sumarizar algumas relações que decorrem de espacialidades: em *Cacau*, são mencionadas as “lutas pela posse da terra” (motivo) que constituirão o tema de *Terras do Sem Fim*, o qual, por sua vez, menciona as mudanças urbanísticas da cidade de Ilhéus (motivo) e a emancipação de Itabuna (motivo), fatos temporais do “progresso”, que é o grande *tempo da fábula*⁷² de *São Jorge dos Ilhéus* e, sob angulação diversa, de *Gabriela, cravo e canela*. Mas, enquanto *São Jorge* tematiza a dominação dos exportadores sobre os coronéis, *Gabriela* se apropria do motivo da barra de Ilhéus – o qual, por bem demonstrar a relação entre *motivos* e *temas*, será um dos exemplos analisados mais detidamente.

5.3.1 Dois exemplos de *motivos* refundidos em *temas*:

5.3.1.1 O espaço problematizado: a barra de Ilhéus.

A barra de Ilhéus é apenas mencionada em *Cacau*, mera referência geográfica registrada pelo narrador: “Fiquei parado em frente ao porto. Um navio transpunha a barra rumo à Capital” (AMADO, 1992 [1933], p. 18). Em *Terras do Sem Fim*, a barra portuária ainda é menos que *motivo* – e, portanto, muito menos que tema –, permanecendo no âmbito descritivo das festas pela chegada do primeiro Bispo à nova diocese de Ilhéus: “O navio começou a cruzar a barra, vinha embandeirado, apitou longamente” (AMADO, 1992 [1943] p. 271). Assim, as informações veiculadas pela narração do “ciclo”, até *Terras do Sem Fim*, podem ser resumidas na seguinte assertiva: “É necessário cruzar/contornar a barra para chegar/sair de Ilhéus”.

Elevada à categoria de motivo em *São Jorge dos Ilhéus*, a espacialidade geográfica da barra já demanda mais atenção da narração:

⁷² A nomenclatura *tempo da fábula* também é de Tomachevski e vai apropriada por nosso texto em 2.0.

Foi nesses anos que a Prefeitura se preocupou seriamente com o velho problema do porto, pensando na construção de um novo cais, na parte da cidade em frente ao mar, libertando-a do porto pequeno e da barra difícil e perigosa (AMADO, 1992 [1944], p. 181).

É então narrado, retrospectivamente, o naufrágio do navio “Itacaré”, por conta de problemas com a barra – tragédia factual que, assimilada na ficção do romance, confirma o “realismo” do projeto narrativo.

Mas é somente em *Gabriela, cravo e canela* que a barra de Ilhéus é elevada à condição de tema e, metaforicamente, é nessa obra que dragas escoam toda a areia impeditiva da livre navegação, construindo-se o porto onde enfim podem atracar navios de grande calado, muitos dos quais estrangeiros. Em 3.8.1 desta Dissertação, situamos o ano em que se passa a ação do romance, qual seja, 1925. Agora, é preciso observar que a tematização da barra pelo narrador de *Gabriela, cravo e canela* obedece a rigorosa transplantação, para o literário, da factualidade, pois, como observa o Milton Santos (1955) na obra *Zona do Cacau, introdução ao estudo geográfico*, o porto de Ilhéus “teve a sua exploração iniciada em 1925” (p. 78).

Nas malhas ficcionais de *Gabriela, cravo e canela*, o porto é inaugurado com grande comemoração pela chegada de um navio sueco. Comparativamente, o narrador remete a outra festa, esta pela chegada do primeiro Bispo a Ilhéus: “Nem a chegada do Bispo foi assim tão animada. Os foguetes subiam, estouravam no céu. (...) Saveiros e canoas saíram fora da barra, afrontando o mar alto, para comboiar o barco sueco” (AMADO, 1992 [1958], p. 356).

Ora, a chegada do Bispo a Ilhéus, pela barra, fora narrada em *Terras do Sem Fim*, como vimos. E, considerando que foram desenvolvidos, os problemas relativos à mesma barra, em *São Jorge dos Ilhéus*, acaba por confirmar-se a relação geral entre *motivos* e *temas*, e a relação particular entre ambos e a espacialidade geográfica do “ciclo do cacau” – à semelhança do que Judith Grossmann já identificava em *Suor*.

5.3.1.2 O espaço idealizado: Baforé/Tocaia Grande x Guaraci/Irisópolis

Também com *Tocaia Grande* se dá que o germen temático-espacial advém de motivos semeados em obras anteriores. No caso, o ponto de partida é a “Serra do Baforé”, mencionada em *Cacau* e caracterizada em *Terras do Sem Fim*, mas erguida à

condição de motivo em *Gabriela, cravo e canela*. De fato, em *Cacau* se menciona a localidade denominada “Baforé”, “lugar dez léguas adiante” (AMADO, 1992 [1933], p. 31) de Pirangi, onde tenta estabelecer-se o vaqueiro Vicente, o qual relata a escassez de mulheres e difícil convivência com animais selvagens. No livro seguinte, pela ordem de publicação – *Terras do Sem Fim* –, novamente a localidade é mencionada, agora a fim de ilustrar a mudança no topônimo, por meio de prolepse externa, como é usual na narração daquele romance⁷³: “E anos depois, com o andar rápido da lavoura do cacau, nasceria Baforé, já no caminho do sertão, que logo trocaria seu nome para o mais eufônico de Guaraci” (AMADO, 1992 [1943], p. 129). A permuta Baforé/Guaraci reaparece no romance *Tocaia Grande*, mas transmutada para o terreno ficcional: dessa feita, o povoado de Tocaia Grande é que troca de nome, vindo a chamar-se Irisópolis, o que se faz acompanhar de suposto falseamento discursivo: “Em seus textos comemorativos, literatos, políticos e jornalistas omitiram quase sempre o nome primitivo do burgo; razões óbvias relegaram-no ao esquecimento. Antes de ser Irisópolis, foi Tocaia Grande.

Tocaia Grande – a Serra do Baforé revivida – é situada “a meio caminho entre a Fazenda Atalaia e a da Boa Vista” (AMADO, 1984, p. 40) ou referida pela narração como “ponto perdido no inexistente mapa” (p. 73). Ilhéus e Itabuna permanecem, contudo, como referências constantes para as personagens que transitam pelo lugar impreciso: “Antes de deixar a fazenda para passar em Ilhéus...” (p. 27); “...ganhara nos cabarés de Ilhéus e de Itabuna o apelido de Grão-Turco” (p. 31) “...jóia para vender em Itabuna ou Ilhéus por um dinheirão” (p. 78).

Assim, o *motivo* anteriormente constituído, e que pode ser expresso por “vergonha do nome do lugar”, é elevado, em *Tocaia Grande*, à categoria de *tema*. O narrador se rebela contra o discurso embelezador, declarando seu propósito de “sentir a consistência do barro amassado com lama e sangue” (AMADO, 1984, p. 11). Mas, à idealização que maqueia Tocaia Grande em Irisópolis – como outrora a que fazia, da Serra do Baforé, Guaraci –, sobrepõe-se outra, esta vivida pelas relações das personagens com o mesmo espaço – e de que os “turcos” amadianos são protagonistas.

⁷³ Em **2. Narração e Tempo**, expusemos a recorrência de prolepses externas pela narração de *Terras do Sem Fim* (AMADO, 1992 [1943]), dentre outras peculiaridades dessa obra.

Senão, vejamos: em *Gabriela, cravo e canela*, a Serra do Baforé também é mencionada, mas apenas ao final da narrativa, como o lugar utópico dos sonhos de Nacib: “Que lhe faltava para ser realmente feliz? Haviam-lhe falado de uma nova faixa desbravada mais além da serra do Baforé, terra assim tão boa para o cacau nunca existira” (AMADO, 1992 [1958], p. 353). O personagem, até então comerciante, começava a fazer planos de se fixar como agricultor: “Nacib pretendia, logo após as eleições, visitar com Ribeirinho aquelas faladas terras, mais além da serra do Baforé” (p. 355).

Esse olhar utópico do estrangeiro para a nova terra vai-se relacionar com a temática da última obra do “ciclo”, *A descoberta da América pelos turcos*, onde o narrador pratica a onisciência limitada, comunicando apenas o que o *ponto de vista* dos turcos permite saber. Nesse caso, o espaço avulta como temática de fundo, ambiente a que a narração não se furta de comentar. A “América”, mencionada no título da obra, é o “Eldorado do cacau” – imagem da narração amadiana com que se inverte a narrativa mítica do Eldorado. Mas compreenderemos melhor essa metáfora ao estudar a imagética usada pela narração no “ciclo”, especialmente no que tange ao tratamento do que podemos chamar de *espaço social*.

5.4 A imagética do espaço no “ciclo”.

Ainda partindo do ensaio paradigmático de Judith Grossmann sobre *Suor*, valemo-nos mais uma vez das estratégias da ensaísta, pegadas a guiar nossa reflexão sobre o tratamento do espaço no “ciclo”. E, após analisar as relações entre espaço estrutural e espaço tematizado, conduzimo-nos, agora, para a imagética do espaço, momento rico da narração amadiana também dissecado por Grossmann quando do estudo de *Suor*: “Devemos examinar suas principais metáforas, igualmente importantes tanto para a estruturação do espaço, quanto para a caracterização das personagens” (GROSSMANN, 1993, p. 22).

Assim, imbricam-se questões pertinentes ao espaço e questões pertinentes a personagens, no estudo das metáforas da narração. E não poderia ser de outro modo. Já no estudo do espaço estrutural, viu-se o quanto os *pontos de vista* são significativos, pois o espaço é quase sempre *visto por alguém*. Mas também as *descrições* ocupam

lugar no estudo das metáforas do espaço, especialmente aquelas a que Genette (1976), no texto *Fronteiras da narrativa*, nomeia de “significativas” (p. 264). Tais são as descrições que, ao contrário das “ornamentais”, desempenham funcionalidade simbólica ou explicativa, a “revelar e ao mesmo tempo a justificar a psicologia das personagens” (p. 265).

Dadas as peculiaridades do narrador amadiano, no “ciclo do cacau” as descrições muitas vezes partem de um ponto de vista. De fato, o narrador desliza sutilmente do olhar das personagens, superando a dicotomia⁷⁴ entre narração e descrição para compor imagens que sempre se relacionam com a subjetividade de quem vê. E tal é a relação entre as personagens e a simbólica do espaço que, como estudaremos adiante, existe um tratamento personificado conferido pela narração ao espaço físico.

Estudaremos, também, os impasses dos narradores amadianos no tratamento do que podemos chamar de *espaço psicológico*, encerrando o presente capítulo com reflexões sobre o *espaço social* – que, no “ciclo”, tem por principal metáfora o mito do Eldorado⁷⁵.

5.4.1 O espaço físico como espaço personificado.

O recurso ao tratamento do espaço físico de modo personificado, na medida de aproximações com a forma exterior do corpo humano, é reiterativo na narração do “ciclo do cacau”. Em *Cacau*, espaço físico e corpo humano são pólos que se atraem: “Pobres crianças amarelas, que corriam entre o ouro dos cacauais, vestidas de farrapos, os olhos mortos, quase imbecis” (AMADO, 1992 [1933], p. 70). Os pés são uma obsessão do narrador de *Cacau*, que relaciona forma e volume ao trabalho na roça: “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

⁷⁴ Aliás, tanto Genette (1971) quanto Reis e Lopes (1988) negam, teoricamente, esta separação.

⁷⁵ Adotamos, aqui, Reis e Lopes, na consideração do espaço narrativo em três possibilidades: *espaço físico*, entendido como os “componentes físicos que servem de cenário à história”; *espaço psicológico*, entendido como “cenário da mente da personagem”; e *espaço social*, que corresponde a “ambientes que ilustrem, quase sempre num contexto periodológico de intenção crítica, vícios e deformações da sociedade” (1988, p. 204-205).

roça de cacau tem os pés pequenos” (p. 42). Em outra passagem, os pés modificados pelo trabalho no espaço físico rural são novamente mencionados: “...nossos pés ficavam espalhados, os dedos abertos” (p. 59). Mas também o semblante sofre a influência do espaço, incorporando marcas: “Os cinco filhos pequenos corriam pelos matos, nus, os rostos picados de cicatrizes de espinhos” (p. 65).

Em *Terras do Sem Fim*, as aproximações entre espaço físico e corpo humano avançam em relação a *Cacau*, onde o jogo de comparações e metáforas ainda se encontra incipiente. Em *Terras*, contudo, a imagem do espaço como corpo (comparação) e do espaço que é corpo (metáfora) já fazem parte do tecido narrativo.

Ainda no parágrafo inicial, que caracteriza o *topos* da cidade de partida da viagem do capitão João Magalhães, a narração acaba por tratar a visão da *urbis* como uma mulher, em metáfora que se repetirá no mesmo romance, posteriormente: “João estendeu os braços num adeus. Era como se estivesse se despedindo de uma bem-amada, de uma mulher cara ao seu coração” (AMADO, 1992 [1943], p. 19).

De fato, quando depois a narração se dedica a descrever a mata, novamente o corpo feminino é evocado como símile: “Misteriosa como a carne de mulher ainda não possuída. E agora era desejada também”. Estabelecem-se paridades entre as expressões “mata virgem” e “mulher virgem”: “...como uma virgem, era linda, radiosa e moça, apesar das árvores centenárias” (p. 44).

Prosseguindo na mesma estratégia, para caracterizar a relação do coronel Horácio da Silveira com as plantações de cacau, passa a haver um sentido tátil na percepção do espaço, o qual substitui o elemento feminino: “Neste momento nem em Ester pensava. Não pensava em nada, via apenas os frutos dos cacaueiros, verdes ainda, pequeninos, daquela roça. Com a mão tomou um deles, doce e voluptuosamente o acariciou. Com amor. Com infinito amor.” (p. 54).

O narrador de *São Jorge dos Ilhéus* persevera na sensualidade e na corporificação das imagens, ao retomar a personagem de *Terras do Sem Fim*: “O sol esquenta o corpo do coronel Horácio da Silveira. Mas o que ele sente sobre a pele ressequida é a carícia imaginada e desejada da chuva caindo, lavando a terra, penetrando até as raízes das árvores, dando força aos cacaueiros” (AMADO, 1968 [1944], p. 98).

Gabriela, cravo e canela representa, ao mesmo tempo, o culminar do recurso e o seu abandono, pela narração amadiana. Culminar, porque, nessa obra, a personagem-título, Gabriela, atravessa a narrativa quase como deidade telúrica, em plena identificação do próprio corpo com o espaço, a ponto de exalar aromas – espontaneamente – e vencer distâncias – sem cansaço. Mas também porque à cidade de Ilhéus é dado tratamento quase que de personagem humano, como adiante veremos. Entretanto, falamos em abandono da personificação pelo fato de as obras seguintes a *Gabriela – Tocaia Grande* e *A descoberta da América pelos turcos* – não se valerem do recurso da personificação.

Gabriela – a personagem, ao chegar a Ilhéus no grupo de retirantes, “parecia não sentir a caminhadas, seus pés como que deslizando pela picada muitas vezes aberta na hora a golpes de facão, na mata virgem” (AMADO, 1992 [1958], p. 84). É de se observar a menção do narrador aos “pés”, que, no caso de Gabriela, “deslizam”, o que já aponta a peculiaridade dessa criatura ficcional, que, conforme defendemos em 4., trata-se de personagem-estado. Em tal condição, Gabriela, não exala o célebre “cheiro de cravo” porque, como se possa pensar apressadamente, desempenhe papel culinário. Esse atributo, como outros, não corresponde a uma dada funcionalidade. Chegando a Ilhéus como retirante da seca, Gabriela traz o sotaque do sertão – “uma voz cantada de nordestina” – e o perfume “de cravo”, de que Nacib se dá conta já na primeira noite em que ela vem para sua casa, e antes mesmo de ter desempenhado qualquer função no bar Vesúvio: “Dela vinha um perfume de cravo, dos cabelos talvez, quem sabe do cangote” (AMADO, 1992 [1958], p. 130). É preciso, também, recordar que, tal perfume, Gabriela o trazia de muito antes, pois a narração menciona que o companheiro de viagem, Clemente, também o percebera: “Quando os dois grupos se encontraram, no começo da viagem, a cor do rosto de Gabriela e de suas pernas era ainda visível e os cabelos rolavam sobre o cangote, exalando perfume” (p. 84).

Assim, tanto o “cheiro de cravo” é atributo físico de Gabriela, quanto a “cor de canela”. Mas, ao contrário do segundo, o primeiro a coloca numa dimensão mítica, de ser quase metafísico, logicamente inexplicável. Gabriela traz em si o espaço de origem: o “cheiro de cravo” com que impressiona Ilhéus é marca de outro *locus*, e não atributo que se relacione necessariamente à culinária. Tal “cheiro de cravo”, portanto,

não passa da versão amadiana do *odor di femina*⁷⁶, de que falam outros autores, como, por exemplo, Machado de Assis, no conto *A cartomante*:

A verdade é que gostava de passar as horas ao lado dela, era sua enfermeira moral, quase uma irmã, mas principalmente era mulher bonita. *Odor de femina*: eis o que ele aspirava nela, e em volta dela, para incorporá-lo em si próprio (ASSIS, 1990, p. 49).

Mas, à diferença de Assis, há a marca da territorialidade de Gabriela no espontâneo “cheiro de cravo” da personagem amadiana: ela é a mulher *de outro lugar*, que chega a Ilhéus para fazer dali o seu *próprio lugar*.

E esta cidade, Ilhéus, é por sua vez personificada no romance. Na contramarcha de Gabriela – a imigrante –, está Malvina – a emigrante. De modo extremo, já não com recurso a comparações e metáforas, o narrador registra a relação da personagem Malvina como de repulsa ao *locus* interiorano em que nascera, de onde só gostava “da casa nova cujo modelo escolhera numa revista do Rio” (AMADO, 1992 [1958], p. 218). Malvina ambiciona deixar a cidade; mas se surpreende com a própria estratégia, qual seja, a de ser conduzida pelos homens:

Dava-se conta Malvina do erro cometido: para sair dali só vira um caminho, apoiada no braço de um homem, marido ou amante. Por quê? Não era ainda Ilhéus agindo sobre ela, levando-a a não confiar em si própria? (AMADO, 1992 [1958], p. 220).

Em conclusão, é de notar-se que, por meio do *ponto de vista* da personagem, o narrador desliza mais uma vez para o discurso indireto livre, registrando indagação que coloca a própria cidade como agente produtor de efeitos – o que confere a esta Ilhéus, pode-se dizer, estatura humana. A cidade – como um pai castrador, figura impeditiva de onde se irradia a lógica masculinizante, patriarcal.

5.4.2 O espaço psicológico como espaço indeterminado.

⁷⁶ Aroma, ou cheiro supostamente típico do corpo da mulher (tradução nossa). Na literatura brasileira, identificamos também o soneto de Gonçalves Crespo intitulado *Odor di femina* (In: http://www.joadorio.com/Arquivo/2007/08_09/poetica.htm, acessado em 04/12/2008)

A narração amadiana estaca diante da análise psicológica. Este caminho, que responde por grande parte das tendências literárias do Século XX – basta citar Virgínia Woolf e James Joyce, mas, também, Clarice Lispector – não está no raio de exploração dos narradores urdidos por Jorge Amado.

A característica já fora percebida por Antonio Candido, no ensaio sobre *Terras do Sem Fim*, de 1945, e que se intitula *Poesia, documento, história*:

O Sr. Jorge Amado não tem evidentemente, as qualidades da análise. Nem paciência, nem minúcia, nem engenhosidade, nem senso da aventura interior, nem capacidade de isolamento. Não obstante os seus personagens são tão ricos e tão vivos quanto os dos mestres analistas. Mais vivos, talvez, porque vivem a vida sadia da relação, e não perdem em vitalidade o que ganham em profundidade (CANDIDO, 1992, p. 53, grifo do original).

Em concordância com o crítico, acentuamos, entretanto – tendo em vista, no “ciclo do cacau”, não apenas *Terras do Sem Fim*, mas também as obras posteriores –, que o *espaço psicológico* é atingido pela narração, a qual não o percorre analiticamente. O tratamento dado pela narração ao “cenário da mente” de três personagens femininas do “ciclo” ilustra o que pretendemos sustentar.

A personagem Ester, de *Terras do Sem Fim*, experimenta o medo e a angústia nas terras do cacau, mas o narrador se comporta sempre como observador externo:

As árvores se agigantavam, cresciam com o estrume misterioso das sombras, os ruídos se faziam dolorosos, pios de aves desconhecidas, gritos de animais que Ester nunca sabia onde estavam. E o silvar dos répteis, o bulir das folhas secas onde se arrastavam... Ester tem sempre a impressão que as cobras terminarão um dia por subirem na varanda, penetrarem na casa e cegarem, numa noite de temporal, ao seu pescoço e ao da criança, nos quais se enroscarão como um colar (AMADO, 1992 [1943], p. 58).

A imagética é intensa, o medo e a angústia contaminam a narrativa, mas, pode-se dizer do narrador que é como um amigo (inconfidente) da personagem, buscando contar a outrem, por meio de imagens do mundo exterior, o turbilhão de impressões do “cenário mental” de Ester.

Sem medo ou angústia, a personagem Gabriela, entretanto, também não franqueia caminho para a exploração do próprio espaço psicológico. E Gabriela é exatamente a antípoda de Ester: se ambas são mulheres que vêm de outro *locus* e se instalam na zona do cacau, Gabriela é a que se adapta perfeitamente, enquanto Ester não se adapta nunca. Gabriela – pura alegria e força vital, transmite a outros personagens tais atributos; Ester – melancólica e desfibrada, acaba por morrer. Mas, diante do *espaço psicológico* de ambas, estacam os respectivos narradores.

Com efeito, em *Gabriela, cravo e canela*, o espaço psicológico da personagem-título permanece indeterminado pela narração. E cabe à personagem João Fulgêncio estabelecer os limites metafóricos da narrativa – o mesmo João Fulgêncio que, como vimos no capítulo anterior⁷⁷ desta Dissertação, é máscara do narrador:

– Para que explicar? Nada desejo explicar. Explicar é limitar. É impossível limitar Gabriela, dissecar sua alma.

– Corpo formoso, alma de passarinho. Será que tem alma? – Josué pensava em Glória.

– Alma de criança, talvez – o Capitão queria entender.

– De criança? Pode ser. De passarinho? Besteira, Josué. Gabriela é boa, generosa, impulsiva, pura. Dela podem-se enumerar qualidades e defeitos, explicá-la jamais. Faz o que ama, recusa-se ao que não lhe agrada. Não quero explicá-la. Para mim basta vê-la, saber que existe. (AMADO, 1992 [19458], p. 314).

Na conversa das três personagens, é como se o narrador falasse por João Fulgêncio, externando o próprio conceito de representação literária do *espaço psicológico*: “explicar é limitar”. “Criança” ou “passarinho”, as metáforas servem mal a Gabriela, cuja alma permanece indevassável. Está aí, nesse pequeno trecho dialogado, a criptografia da postura do narrador amadiano em face do desafio da análise psicológica, espécie de “resposta” a certo setor da crítica que, como também observa Antonio Candido no ensaio citado, entroniza o estudo intimista na literatura: “... uma evidência de que os críticos se esquecem freqüentemente é que a análise psicológica não é a única via de conhecimento do homem” (1992, p. 53).

⁷⁷ Em 4. Narração e Personagens, item 4.3.4.

Tal concepção – de “não explicar” – perpassa, depois de *Gabriela, cravo e canela*, toda a obra de Jorge Amado – e não apenas o “ciclo do cacau”. No romance *O Sumiço da Santa*, de 1988, o narrador registra, em nota introdutória, a propósito de pontos de indeterminação daquela história de narrativa fantástica: “Não se buscou explicação, uma história se narra, não se explica” (p. 11). Tal fala inicial, por sua vez, seria reescrita por Amado quando da publicação do livro memorialístico *Navegação de Cabotagem*, agora transitando de *contar* para *narrar*: “...uma história se conta, não se explica” (p. 7).

Em termos estritamente narratológicos, uma história muitas vezes se explica – o que vale, inclusive, para as histórias amadianas. O narrador, não raro, utiliza vazios de *pontos de vista* – aquilo que Genette chama de “paralipses” – para preenchimento posterior, muitas vezes retroativo, por meio de estratégias temporais – quase sempre, e ainda na nomenclatura genettiana, “analepses explicativas”. No Capítulo 2 desta Dissertação – Narração e Tempo, vimos conceituação e exemplos de analepses explicativas no próprio texto de *Gabriela, cravo e canela* (item 5.0). Entretanto, o sentido em que os narradores amadianos usam a palavra “explicar” – e a correlata “explicação” –, em reiteradas negativas, parece ser diverso: o “explicar” a que se nega o texto de Jorge Amado é o desenvolvimento analítico da persecução intimista, ou, no caso de *O Sumiço da Santa*, a exposição causal dos eventos fantásticos. Tomando-se também o abandono do proselitismo marxista – de que as relações entre notas de abertura do autor ou do narrador e o texto narrativo são exemplares –, a negativa de “explicar” pode também ser lida como a recusa ao *aconselhamento* da realidade, ou seja, ao teor programático da narrativa. Assim, esquematicamente, “uma história não se explica”:

1) Porque o *espaço psicológico* é ponto de indeterminação da narração amadiana;

2) Porque suprimir a exposição causal (explicar) é estratégia construtiva da narração amadiana para os textos nos quais há o elemento fantástico;

3) Porque, ao “explicar” os fatores sociais pela lógica marxista, propondo a “solução” revolucionária, os narradores amadianos que assim o fizeram recaíram na conformação maniqueísta que se vê, por exemplo, em *Cacau*⁷⁸.

Para o que nos interessa agora (1), pode-se afirmar que o *espaço psicológico* é mantido como *ponto de indeterminação* da narração amadiana. Reis e Lopes, citando Ingarden, afirmam que o tratamento do espaço psicológico, mesmo nos casos de utilização do chamado *monólogo interior*, guarda pontos de indeterminação, “características e objetos não mencionados, que ficam em aberto para complemento do leitor” (INGARDEN, 1973, p. 269-77; *apud* REIS E LOPES, 1988, p. 206). E assim – tratando o *espaço psicológico*, todo ele, como *ponto de indeterminação* – é que o “ciclo do cacau” vai também caracterizar a loucura, por meio da personagem Maria Gina, de *Tocaia Grande*:

Maria Gina reconhecia a estada dos príncipes e das fadas: pisava no luar derramado sobre as pedras ao atravessar a correnteza à procura do cigano que recolhera o sol no fundo do tacho. Com certeza, certa e absoluta, fora ele quem desatara a lua e semeara as estrelas no infinito. Por que não a chamara para ajudar no pastoreio? Tinha de encontrá-lo, assim devia ser, estava destinado e há muito ela o aguardava (AMADO, 1984, p. 84).

Aqui, o narrador parte da focalização na personagem para o discurso indireto livre, deslizando no que seria o “cenário mental” de Maria Gina. Não há nomeação expressa da loucura, isolando-a; bem ao contrário, há simbiose do discurso narrativo. Todavia, mesmo em *Tocaia Grande* não ocorre análise, mas representação estilizada. O *ponto de indeterminação* persiste, embora o discurso indireto livre represente um passo adiante no tratamento do *espaço psicológico* – acréscimo de *Tocaia Grande* ao “ciclo”.

Ester, Gabriela, Maria Gina: três personagens femininas do “ciclo do cacau” cujos *espaços psicológicos* dizem muito da narração de Jorge Amado.

⁷⁸ O estudo das relações entre as notas de abertura de *Cacau*, mas também de *São Jorge dos Ilhéus* –, que empreendemos em 2. –, e as respectivas digeses, exemplifica esse caminho – ou “descaminho” – da narração de Jorge Amado, cujo abandono, “no ciclo do cacau”, preenche de sentido (3) o aforismo “uma história não se explica”.

5.4.3 O espaço social como espaço desmitificado.

Afonso Romano de Sant'Anna (1973, p. 43) afirma que em *Terras do Sem Fim*, “o mito do Eldorado é descarnado ao se narrar as lutas na terra do cacau”. A afirmativa de Sant'ana traz luz sobre o percurso do “ciclo”, sobretudo no que diz respeito às relações da narração com o espaço social, e não apenas ao particular de *Terras do Sem Fim*. Quando Sant'ana observa a inversão do Eldorado, de fato mostra-se atento a uma imagem recorrente da narração do “ciclo”, que atualiza o mito na espacialidade social da região grapiúna, tratando-o de forma metaforizada, principalmente por meio de duas estratégias: 1) a nomeação do espaço físico como “terra dos frutos de ouro”, associação que se faz a partir da cor amarela do cacau maduro e do valor econômico dos frutos, que atiça a cobiça humana e atrai imigrações; 2) a paridade entre os coronéis e os conquistadores, de que decorre um direito de propriedade fundado na violência, tal como se dera na América espanhola.

Já em *Cacau*, a narração se refere ao mito do Eldorado: “...rumo à terra do cacau, eldorado em que os operários falavam...” (AMADO, 1992 [1933], p. 15). Nesse livro, também já ocorre a imagem dos “frutos de ouro”: “As roças são belas quando carregadas dos frutos amarelos” (p. 58); “Os cacauzeiros é que estavam maravilhosos, os cocos de ouro por onde os pingos de água corriam como brilhantes raros” (p. 109).

Em *Terras do Sem Fim*, a metáfora é reforçada: 1) utilizando-se o narrador do ponto de vista de personagens: “Ele se acostumara mais com a mata, onde todas as horas eram horas de crepúsculo, que mesmo com as roças de cacau que explodiam no ouro velho dos furtos, luminosos e brilhantes” (AMADO, 1992 [1943], p. 86); 2) assumindo a narração o primeiro plano, em comentário ao espaço e aos acontecimentos da narrativa: “Antes aqui era a mata, fechada de árvores e de mistério, hoje são roças de cacau, abertas no amarelo dos frutos parecendo de ouro” (p. 211).

Em *São Jorge dos Ilhéus*, cuja primeira parte se intitula “A terra dá frutos de ouro” (AMADO, 1968 [1944], p. 19-180), todo um subcapítulo é dedicado a tratar o espaço físico de forma pictórica, quando a narração se investe de componentes

cromáticos, com ênfase na cor amarela, símile do ouro, para descrever a região grapiúna. Assim, por exemplo, lê-se a descrição de uma amanhecer nas roças de cacau: “... tudo (...) é em tonalidades amarelas, onde por vezes o verde rebenta violento”. A narração compõe gradações de matizes – “... de um amarelo desmaiado se vestem as flores”; “...amarelos são os frutos precoces que pecaram ao calor demasiado” – e vocábulos arcaizantes remetem ao discurso ufanista das crônicas do Século XVI – “...os frutos maduros lembram lâmpadas de oiro de catedrais antigas”. Há como que um contágio pelo cromatismo do amarelo, havendo mesmo uma cobra amarela a compor a fauna da região – “...a papa-pinto”, que possui dorso cor de gema de ovo” e tem “...olhos amarelos de cobiça”. Prossegue a narração, observando que “...até a terra tem um vago tom amarelo” e, logo, a associação principal, da cor amarela com o metal valioso, o ouro – ou “oiro”, como prefere o narrador – atinge a tudo e a todos: “...os juparás, macacos plantadores de cacau, pulam de galho em galho, sujando de oiro os cacaeiros com o seu amarelo fosco e sujo”. Os raios de sol, filtrados pelos galhos dos cacaeiros, ora desenham “...colunas amarelas de poeira”, ora caem como gotas e, em contato com as poças de água do chão, dão-lhes “...um colorido rosa-chá”. Generalizando, o narrador arremata: “Há todos os tons amarelos na tranqüilidade da manhã nas roças de cacau” (p. 126-127).

Em *Gabriela, cravo e canela*, a narração acentua as impressões que a prosperidade de Ilhéus causava em 1925, o que fazia atrair imigrantes de todas as partes, dentre os quais Nacib, de origem estrangeira, e a personagem-título, Gabriela, imigrante nacional. Por exemplo: “Chegavam por lá notícias de Ilhéus: a terra rica, o dinheiro fácil. Lavoura do futuro, barulhos e mortes” (AMADO, 1992 [1958], p. 121). A imagem do Eldorado retorna, sem, contudo, comentário da narração, que utiliza o país mítico para nome de um restaurante.

Em *Tocaia Grande*, a narração discorre novamente sobre o Eldorado:

Em busca de trabalho e de fortuna descia do norte, subia do sul para o novo eldorado uma vária e sôfrega humanidade: trabalhadores, criminosos, aventureiros, mulheres da vida, advogados, missionários dispostos a converter gentios
(AMADO, 1984, p. 62).

Sob o ponto de vista da personagem Natário da Fonseca, também é dito que “...plantar cacau é o mesmo que semear ouro em pó para colher barrotes” (AMADO, 1984, p. 40).

A segunda estratégia usada na transplantação do mito do Eldorado, qual seja, a equiparação dos coronéis a conquistadores, com ênfase na violência, está presente, por exemplo, quando, em *Gabriela, cravo e canela*, a narração acentua o caráter violento, à margem da lei, que presidira a conquista da terra:

Quanto aos escrúpulos, não foram com eles que progrediram as cidades do sul da Bahia, que se rasgaram as estradas, plantaram-se as fazendas, criou-se o comércio, construiu-se o porto, elevaram-se edifícios, fundaram-se jornais, exportou-se cacau para o mundo inteiro. Foi com tiros e tocaias, com falsas escrituras e medições inventadas, com mortes e crimes, com jagunços e aventureiros, com prostitutas e jogadores, com sangue e coragem (AMADO, 1992 [1958], p. 42-43).

Em todo o “ciclo”, os coronéis são tratados pela narração como desbravadores, figuras paralelas aos Pizarros e Cortés da conquista espanhola, tanto pela cobiça quanto pela crueldade. Em *Terras do Sem Fim*, por exemplo, os coronéis são referidos como “conquistadores” (AMADO, 1992 [1943], p. 211).

O mito do Eldorado, conforme Dorita Nouhaud (1997), guarda intensa relação com o Descobrimento da América: “Na verdade, o descobrimento e a conquista da América se confundem desde o início com a busca de um Eldorado” (id., ib., p. 316). Essa informação, se levarmos em conta que o “ciclo do cacau” amadiano se arremata com *A descoberta da América pelos turcos*, ganha maior relevo para nossa análise, confirmando a transplantação da narrativa mítica para a narrativa literária, bem como a inversão de que fala Afonso Romano de Sant’ana, pois a correspondência imaginária entre a “terra dos frutos de ouro” e o país mítico do Eldorado é a dobradura da narração amadiana:

O Eldorado do cacau! Acorria gente do sertão, dos estados do nordeste – Sergipe, o menor deles, o mais próximo e o mais pobre, por pouco viu-se despovoado de varões: abandonavam esposas, noivas, namoradas. Também os árabes mal desciam do navio da Companhia de Navegação Bahiana, no porto de Ilhéus, tomavam o rumo da floresta, partiam em busca de fortuna certa e fácil (AMADO, 1992, p. 11).

O trecho acima, de *A descoberta da América pelos turcos*, reenvia a todos os livros anteriores, retratando o magnetismo que a prosperidade do “Eldorado do cacau” exercia no início do Século XX, quando se desenrola a ação da narrativa⁷⁹. A narração amadiana retoma a si mesma, a partir dos adjetivos que estilizam a fama da possibilidade de fortuna – certa e fácil – para se auto-indagar, invertendo o mito:

Fortuna fácil? Certa? Melhor dizer fortuna incerta e arriscada. Se o indigitado não começasse por bater as botas no primeiro entrevero de jagunços, se persistisse, dele se exigia ânimo para o trabalho duro e coragem para enfrentar a morte (AMADO, 1992, p. 11).

Ao longo da história, várias localidades americanas corresponderam ao mítico Eldorado, como os territórios dos atuais Equador, Peru, Chile e Colômbia. Os cronistas do Século XVI apropriaram-se do mito do Homem Dourado, que conduz ao do País Dourado (Eldorado), narrativa que por sua vez chegou até Garcilaso de La Vega e Voltaire. Ainda conforme Dorita Nouhaud:

O Eldorado começou (...) sendo uma realidade histórica, a história de uma ficção criada pelo discurso dos índios e considerada verdadeira pelo desejo dos espanhóis: esquema clássico da elaboração de um mito. Uma segunda etapa transforma a ficção histórica em ficção literária (...). (NOUHAUD, 1997, p. 317).

Neste “segundo momento”, qual seja, o de apropriação da narrativa mítica pela narrativa literária, inserem-se os romances do “ciclo do cacau”, numa corrente que remete também às apropriações romanescas de autores latino-americanos do Século XX, como Miguel Angel Astúrias, Abel Posse ou Otero Silva. Contudo, diferentemente desses autores, que se colocam na tradição do romance histórico, o “ciclo do cacau” amadiano opera a atualização do mito na região grapiúna, invertendo constantemente a narrativa mítica, que é transplantada para o novo espaço social.

⁷⁹ Como vimos em **3. Narração e Tempo**, nossa “hipótese cronológica” (item **3.8.1**) é de que a ação de *A descoberta da América pelos turcos* situa-se em torno de 1903.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

6.1 Constatações.

Ao estudarmos, ainda em **1.2**, que a remissão de *Gabriela, cravo e canela* a *Terras do Sem Fim* de certo modo reescreve o enunciado já escrito, renomeando personagens e modificando detalhes a serviço da nova narrativa, qualquer pretensão de unidade parecia cair por terra.

Que “ciclo” é esse? – indagávamos então. Agora, após analisar os projetos da narração, as relações entre narração e tempo, narração e personagens e narração e espaço no “ciclo do cacau amadiano, confirmamos as primeiras impressões, no sentido de existir certa instabilidade no conjunto do *corpus*, o que, de fato, afasta qualquer pensamento em termos de unidade.

Quanto aos projetos da narração, estudados em **2.**, é certo que deles muitas vezes o narrador se desvia, reelaborando-os ao curso da narrativa – fato especialmente visível em relação ao projeto ideológico de algumas obras. Também, ao constatar, em **3.4** e **3.5**, que *São Jorge dos Ilhéus* e *Gabriela, cravo e canela* compartilham a utilização de um mesmo *tempo da fábula* – ao qual chamamos “progresso” –, entretanto trabalhado de modos diferentes nas duas obras, a pretensão à leitura do “ciclo” como unidade também se elide.

Nas relações entre narração e personagens, vimos *Cacau* comparecer como matriz de *tipos* (item **4.2**). Mas, também aqui, depõe contra a possível unidade a constatação, feita ainda na seção **1.**, da instabilidade de alguns desses seres ficcionais, sobretudo o coronel Horácio da Silveira, de *Terras do Sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus*, o qual reaparece, mencionado em *Tocaia Grande*, pelo nome do ser empírico que lhe serviu de “modelo”, o coronel – da vida real – Basílio de Oliveira. Também o primeiro dos coronéis amadianos – Misael Telles, de *Cacau* –, reaparece mencionado na última obra, *A descoberta da América pelos turcos*, com o nome do “modelo” empírico – Misael Tavares, conforme ainda vimos na seção **1**.

O tratamento do espaço, por sua vez, significando o caminho crescente para uma *tematização* do cenário geográfico, com o trânsito da *representação da forma* para a *forma da representação* (item **5.3**), reveste-se de dinamismo. Ali, observamos que os *motivos* se refundem em temas; vimos, também, a ficcionalidade do *locus* de *Tocaia*

Grande, fazendo dos parâmetros até então utilizados pela narração – as cidades reais de Ilhéus e Itabuna – apenas duas coordenadas ficcionais (item 5.3.3), o que também sinaliza para o dinamismo do “ciclo”.

6.1.2 Integridade dinâmica do *corpus*.

É justamente ao se deparar com supostas “incoerências” que J. Tynianov abre mão de pensar a obra literária em termos estáticos, de unidade, para pensá-la em termos dinâmicos, de integridade. “É suficiente – diz Tynianov – “que haja um *signo* designando a unidade: sua categoria torna legítimos os casos mais marcantes de violação efetiva e obriga-nos a considerá-los como *equivalência dessa unidade*” (1978, p. 101). As primeiras constatações de Tynianov partem do tratamento dado a personagens, mas implicam considerações sobre a obra, pois a possível unidade é “extremamente instável” e coloca-se na dependência do “princípio de construção” (p. 101).

Talvez o pensamento de unidade, não em termos estáticos, mas dinâmicos – e Tynianov propõe *integridade*, não propriamente unidade – possa instrumentalizar, feitos os devidos dimensionamentos, a compreensão da auto-referencialidade do “ciclo do cacau”. Casos como o de *Tocaia Grande*, onde personagens de *Terras do Sem Fim* comparecem em meio a seres da vida “real”, outrora também tornados personagens, apontam para o caráter instável e dinâmico do princípio de construção deste “ciclo”, que, ao remeter para obra anterior, ao mesmo tempo a “reescreve”. É bem o que se dá na “reescrita” do episódio do incêndio do cartório em *Gabriela, cravo e canela*, como também analisamos em 1.

Não haveria, por conseqüência, algo como uma lei de não-contradição. É o pressuposto de Tynianov, que o retira de Goethe: “...o poeta faz dizer cada vez a seus personagens o que é conveniente, justo ou bom em tal momento, sem ter o cuidado e sem se preocupar se tais palavras possam contradizer tais outras” (1978, p 101).

Por tudo isso, parece-nos possível falar em “integridade dinâmica” para o conjunto das seis obras de Jorge Amado ambientadas na zona cacauzeira baiana, e que recobrem, ficcionalmente, os primeiros anos do Século XX. É nesse único viés que entendemos ser possível, ou ainda significativo, referir a tais obras – o presente *corpus*, considerado em conjunto – como “ciclo do cacau”.

6.2 Modernidade da narração.

O tratamento do tempo como *cadeia causal*, conforme afirmamos em **3.**; a construção de personagens como *tipos*, como reconhecemos em **4.**; mais a utilização do *topos* de começo com a representação do espaço, como vimos em **5.**, conduzem, à primeira vista, à possibilidade de concluir que o “ciclo do cacau” mantém-se estritamente nos lindes da narrativa clássica. Além disso, a opção pelo narrador extradiegético, que, no “ciclo” – e no mais da obra –, só é excetuada por *Cacau*, confirmaria a pretensão totalizante do projeto narrativo de Jorge Amado, já que o narrador onisciente, a princípio, seria a voz sobranceira a pairar no universo da narrativa, espécie de deus que tudo sabe e tudo vê.

Entretanto, seja no intercâmbio do tempo do discurso com o tempo da história, seja no tratamento desmitificado do espaço – ou mesmo, de modo geral, nas relações entre narração e personagens –, a análise nos defrontou com narradores em crescente incremento de estratégias discursivas; bem assim, o caráter de ambigüidade conferido ao discurso desafia, por si só, aquelas primeiras conclusões. A voz que narra os enunciados do “ciclo do cacau” é dispersiva e caminha no sentido da estilização. A marcha do discurso indireto para o indireto livre e, deste para o discurso estilizado e a polifonia, é a mesma que conduz, do tempo psicológico de *Cacau* (item **3.2**) ao tempo tematizado de *Tocaia Grande* (item **3.6**). Dois percursos paralelos que vão encontrar mais outro, o da tematização crescente do espaço, no qual se transita (como vimos em **5.3**) da *representação da forma* para a *forma da representação*.

E o tríplice caminho do “ciclo do cacau” – tempo, personagens, espaço – é decorrência da peculiar posição do narrador em relação aos próprios enunciados. Em *Cacau*, o “mínimo de literatura” do narrador autodiegético se incrementa com polimodalidade (item **2.2**); em *Terras do Sem Fim*, a “história de espantar” faz conviver a onisciência com impensável tom testemunhal do narrador extradiegético (item **2.3**).

São Jorge dos Ilhéus, talvez a obra mais pesadamente ideológica do “ciclo”, não se desvia do projeto anunciado previamente (item **2.4**), e de fato empreende seqüência a *Terras do Sem Fim*, tanto quanto persevera na formulação marxista. Mas o narrador de *São Jorge* tem que haver-se com as conquistas da obra anterior, a que pretende seqüenciar: os coronéis não podem mais reenviar à fatura maniqueísta de *Cacau*, porque são os mesmos a quem se dera multiplicidade de caracteres em *Terras do Sem Fim*. A “coerência” ideológica não ousa guarnecer incoerência lógica: seqüência

é seqüência, e *Terras do Sem Fim* não se mostrara tão “engajado”... A “saída” do narrador de *São Jorge* é trair o autor – trair, ao menos em parte, a nota de abertura marcadamente autoral, para conformar uma obra onde as muitas focalizações são a grande marca (item 4.3.3). Há, também – nessa narrativa como em nenhuma outra do “ciclo” –, a inversão do mito do Eldorado diretamente, pela enunciação.

Chegamos a *Gabriela, cravo e canela*. Aqui, o projeto da narração é fala do narrador, afastando-se qualquer identidade com o discurso autoral (item 2.5). Não há desvio: temporalmente, as simultaneidades anunciadas se cumprem (item 3.5) e o narrador, que perpassa toda a obra deslizando do discurso da narração para o das personagens (item 4.4), constrói para si uma máscara textual, aquele João Fulgêncio (item 4.3.4) que evidencia, em momento oportuno (em nosso estudo, item 5.4.2) a concepção amadiana do *espaço psicológico* como ponto de indeterminação. Aqui, novamente, abre-se a possibilidade de julgar a narração em padrões literários tradicionais/clássicos: como pensar a negativa de Jorge Amado em explorar a psicologia das personagens, senão em termos também de negativa da modernidade? Onde está a cisão do “eu”, tão característica em autores paradigmáticos – a poesia de um Fernando Pessoa, a prosa de uma Clarice Lispector?

Parece-nos, contudo, que a cisão do “eu” existe na narração de Jorge Amado, mas, tecnicamente, não assimila a análise psicológica nos *recursos* consagrados pelas vanguardas, sendo mais que exemplificativa disso a ausência do monólogo interior (*stream of consciousness*). Em Jorge Amado, o “eu” se parte no próprio plano da enunciação. De *Cacau* a *Gabriela*, o que José Paulo Paes (1991) pretende ver como “percurso pastoral” corresponde, no plano da enunciação, ao desgaste do monologismo e à conquista polifônica. A polimodalidade de *Cacau*, a onisciência “testemunhal” de *Terras do Sem Fim*, a multiplicidade de focos de *São Jorge dos Ilhéus*, o aprimoramento do discurso indireto livre e os primeiros passos da estilização em *Gabriela, cravo e canela* – denunciam, juntos, a dispersão desse “eu” em muitas e diferentes vozes. Assim, em *Tocaia Grande* o discurso oficial e as várias falas de personagens de extração popular imiscuem-se na narração – até subtrair, do próprio narrador extradiegético, o privilégio de narrar (item 4.3.5).

Talvez ainda possamos pensar, como faz Adorno (1983) no ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*, que a marca da modernidade esteja na dissonância e no desligamento: “Não há obra moderna que sirva para alguma coisa e

que não encontre também sua satisfação na dissonância e no desligamento” (p. 273). A modernidade, portanto, comparece na narrativa amadiana pela via da narração: como *dissonância* e *desligamento*, tanto em relação ao que se espera do narrador – e o que ele não nos dá, como o monólogo interior – quanto àquilo com que nos surpreende – como a estilização e a polifonia. Entre os colegas de geração, o grupo do chamado “Romance de 30”, costuma-se acentuar em Jorge Amado a *dissonância* e o *desligamento* de obras que se compõem de muitos personagens; mas, o que comumente não se acentua é bem isso: que essa mesma *dissonância* e esse mesmo *desligamento* conduzem, nas obras posteriores àquele período de formação, a tamanha e tão radical identificação do narrador com as muitas vozes representadas.

É o que se vê também, mas sem recurso à polifonia, nos limites mais estreitos da última obra do “ciclo” – também última do autor, *A descoberta da América pelos turcos*. Apesar da despretensão anunciada desde a nota de abertura – e que de fato se cumpre, em narrativa cuja busca principal é o entretenimento –, esta obra apresenta narrador que constantemente se desdiz, indo e vindo nas próprias afirmações. A partir da incerteza que é o mote inicial do romance – se a América fora “descoberta” ou “conquistada” –, a narração prossegue numa constante oscilação, deixando para a leitura o preenchimento dos muitos vazios.

Por isso tudo, se a tradição literária está na base estrutural do “ciclo”, é possível afirmar que a modernidade também lhe deixa marca, porque a enunciação trilha o roteiro do fracionamento, da auto-indagação, da busca dispersiva do Outro.

6.3 Três conclusões em negativo ou A Babel de Jorge Amado.

Convencidos da integridade dinâmica e da modernidade da narração amadiana, em nossas últimas palavras sobre o “ciclo do cacau” recorreremos a Jorge Luis Borges, espécie de paradigma da escrita literária contemporânea⁸⁰.

⁸⁰ Cf. HOISEL, 1999, orelha: “Jorge Luís Borges é um dos escritores contemporâneos que mais revolucionaram as concepções relacionadas à literatura, aos limites entre literatura/ficção e literatura/teoria/crítica”.

No preâmbulo de *As palavras e as coisas*, Foucault (2002) declara que aquele seu livro “nasceu de um texto de Borges”. E, na explicação de tal genealogia, remete ao texto borgeano, que à primeira vista parece tirar partido de enumerações extravagantes, pelas quais se busca a “proximidade dos extremos”. Mas Foucault adverte que a “monstruosidade” do conto está menos na extravagância da enumeração que na impossibilidade dela mesma: “...o impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar onde elas poderiam avizinhar-se” (2002, p. XI).

Muito longe dessa advertência – e desse impossível – o presente exercício de reflexão, que não “nasceu de um texto de Borges”, termina, entretanto, com um. E talvez o lugar da insuspeita vizinhança entre *A Biblioteca de Babel* e o “ciclo do cacau” amadiano possa ser, sem extravagância, precisamente aqui.

Amado não falou em círculos, ou ciclos; não denominou expressamente⁸¹ qualquer das próprias obras, ou subconjunto delas, em referência à metáfora circular. Borges, ao contrário, é o autor de “A doutrina dos ciclos” (2001, p. 425) e de “As ruínas circulares” (p. 499) – para citar apenas duas narrativas em que a imagem aparece desde o título. Mas a idéia da circularidade perpassa outros textos, como é o caso do conto-ensaio *A Biblioteca de Babel*, que, desde as frases iniciais, parece ironizar a representação literária: “O universo (que outros chamam a Biblioteca)...” (p. 516). O olhar dos exegetas – que pretende a circularidade – vem também ironizado entre parêntesis:

(Os místicos pretendem que o êxtase lhes revele uma câmara circular com um grande livro circular de lombada contínua, que siga toda a volta das paredes; mas seu testemunho é suspeito; suas palavras, obscuras. Esse livro cíclico é Deus.) (BORGES, 2001, p. 517.)

Ora, não iremos tão longe quanto “os místicos”: o “ciclo do cacau” de Jorge Amado não é, certamente, “um grande livro circular de lombada contínua”. Não segue “toda a volta das paredes” da “câmara circular”; e, com as primeiras curvas marxistas a que se lançou – em *Cacau*, em *São Jorge dos Ilhéus* –, está longe demais do divino para tentarmos a metáfora. Como o coronel Horácio da Silveira (ou Basílio de Oliveira), o narrador por vezes perde de vista o improvável latifúndio, refazendo constantemente as fronteiras, as reais e as imaginárias – até o ponto final que, sendo o de *A descoberta da*

⁸¹ Conforme analisamos detidamente na seção 1.

América pelos turcos, foi também o da própria obra.

Chegando ao termo de nossas reflexões, sentimo-nos como os “inquisidores” de que ainda fala *A Biblioteca de Babel*: “sempre estafados” de tantas “galerias” e “escadas sem degraus” (BORGES, 2001, p. 520). Mas ainda há fôlego para enumerar as falsas conclusões a que nos levaram as primeiras expectativas – e que, somente agora, reaparecem em negativo. Sonhos falsos de pretensa circularidade, que a pesquisa desfez:

6.3.1 Não há centro: “A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono”.

Parafraseando o narrador de *A Biblioteca de Babel*, podemos dizer, do *corpus* estudado, que nenhuma das obras, exclusivamente, configura-se como núcleo para as demais. No “ciclo do cacau” – a Babel amadiana – também não há centro: qualquer dos livros é um dos possíveis “hexágonos”, a disputar com os demais a centralidade.

De fato, se *Cacau* pode ser visto como “centro”, por ser matriz de personagens (item 4.2), *Terras do Sem fim*, ganha longe na pretensão, pois alia a representação do autor (item 2.3) – pelo que seria um “centro” mais subjetivista ou memorialístico – com a constante remissão de outras obras (item 1.) – pelo que seria “centro” em mais um sentido, agora tendo em vista o retorno dos enunciados. Entre *São Jorge dos Ilhéus* e *Gabriela, cravo e canela* a disputa é mais acirrada: situados ambos na mesma temporalidade – o “progresso” (itens 3.4 e 3.5), o primeiro é o “centro” do projeto engajado e, o segundo, o da liberdade para a narração.

Tocaia Grande é obra que pode ser vista como centralizadora da temporalidade *tocaia*, enquanto *A descoberta da América pelos turcos* centralizaria os temas relativos a imigrantes estrangeiros, mas – ironicamente – essa última obra também dá lugar a outro “centro”: o da temporalidade cronológica mais recuada, o ano de 1903 (item 3.8.1).

Portanto, há muitos “centros” na Babel amadiana – o que equivale dizer: não há nenhum.

6.3.2 Não há repetição: “Não há, na vasta Biblioteca, dois livros idênticos”.

A repetição sempre foi uma sombra a rondar a obra de Jorge Amado. Isso levou, como vimos em 1., à acusação de “*kitsch* de si mesmo” (GALVÃO, 1976, p. 21-22) por parte da crítica, mas, também, à nota introdutória de *A descoberta da América pelos turcos*, onde o autor, algo irônico, declara-se “romancista limitado e repetitivo” (AMADO, 1992, p. XVIII).

Mas a repetição pode ser um falso problema da obra amadiana. Conforme Deleuze (2006), o pensamento ocidental sobre a repetição encobre a idéia de uma subjetividade imutável, de um princípio de identidade e de origem. E a narração do “ciclo do cacau”, com as mudanças que sofreu no retorno constante aos próprios enunciados, parece não autorizar a conclusão por esse caminho essencialista.

Ao contrário, o que se nota no caso do “ciclo” é bem um “dizer diferentemente”, uma enunciação que se convulsiona no sentido de representar o Outro, abandonando a si mesma – ao que poderia ser o próprio princípio de identidade. É o que se percebe, por exemplo, no caminho da estilização à polifonia (itens 4.3.4 e 4.3.5). Mas não surpreende o fato de a mesma crítica acusadora da repetição – do *kitsch* – reprovar igualmente o uso do discurso indireto livre pelo narrador, o qual é julgado em termos de “irresponsabilidade” (cf. item 4.4.1.2). Ora, o que parece estar subjacente, não tanto à obra de Jorge Amado, mas ao discurso crítico que, falando em repetição, busca o uno e condena o dispersivo, é o velho princípio de identidade essencialista. Assim, à maneira de Borges, mas sobre essa outra Babel – o “ciclo do cacau” – atribuímos a hipótese de haver dois livros idênticos não à narração, mas a uma – sempre possível – leitura essencialista, com a qual, entretanto, não concordamos.

6.3.3 Não há obra-síntese: “... em alguma estante de algum hexágono (raciocinaram os homens) deve existir um livro que seja a cifra e o compêndio de todos os demais”.

Não há obra-síntese, criptograma de todo o “ciclo”. Ao iniciarmos esta pesquisa, pensamos poder afirmar isso de *Tocaia Grande*, onde tempo e espaço são tematizados (itens 5.3.3 e 3.61, respectivamente), e onde reaparecem a “mulher inadaptada”, os “coronéis”, as “prostitutas”, os “jagunços”, os “turcos” – enfim, a totalidade dos *tipos* amadianos esboçados em *Cacau*, conforme elencamos em 4.2. Colocando *Tocaia Grande* no lugar de obra-síntese, recairíamos na paz da circularidade, na volta idealizada das origens. Até a comparação com o “ciclo da cana de açúcar”, de José Lins do Rego – que guiou a crítica brasileira na formulação do rótulo “ciclo do cacau” – voltaria a fazer sentido, pois que Mário de Andrade, ao resenhar *Fogo Morto* (REGO, 1984 [1943]), chama aquele livro de “sinfonia”, em relação aos anteriores do autor. Poderíamos então dizer – reforçando o paralelo da crítica – que *Tocaia Grande* estaria para Jorge Amado e o “ciclo do cacau” assim como *Fogo Morto* está para José Lins do Rego e o “ciclo da cana-de-açúcar”. Doce conclusão totalizante!

Mas, se pensarmos que *Tocaia Grande* não se ocupa de um dos principais *tempos da fábula* do assim chamado “ciclo do cacau”, qual seja, o “progresso”, o qual é apenas referido, temos que ceder lugar, talvez, a *Gabriela, cravo e canela* na pretensão de obra-síntese. O que corresponde, contudo, a um mero espelhamento, estratégia que só transfere o problema: e a “tocaia”?

Por outro lado, é *A descoberta da América pelos turcos* que sintetiza toda a inversão do mito do Eldorado nas diversas obras do “ciclo” – inclusive *Tocaia Grande*, pela qual não poderia ser sintetizada, sem que o analista cometesse crime de traição contra o narrador, que expressamente declara, ainda no texto de *Tocaia*, a necessidade de outra obra, então por fazer.

A idéia de obra-síntese, por sua vez, faz supor aquela outra, de repetição, com a qual discordamos anteriormente. É desse pressuposto que parte, por exemplo, Mário de Andrade, no texto citado sobre *Fogo Morto*:

É assombroso de audácia (ou de fatalidade...) como ele repete tudo neste livro! Repete situações, repete personagens, repete fatos. E enfim, repetindo o processo construtivo de todos os seus livros, repete análises psicológicas e repete idéias e repete imangens, tudo! (ANDRADE, 1955, p. 292.)

Ora, não fosse pelos argumentos particulares sobre *Tocaia Grande*, já pelo pressuposto da “repetição” não se sustentaria a idéia de obra-síntese, em tese, para o “ciclo do cacau”.

E assim encerramos esses “negativos” do “ciclo” amadiano, mas também a própria Dissertação. Não há um fechamento e, se *A descoberta da América pelos turcos* é o último livro do “ciclo”, pode-se atribuir mais à circunstância de ser, também, o último do autor, numa série que prosseguiria até... o infinito? Borges (2001, p. 523) desconfia da palavra – e propõe que Babel, em lugar de *infinita*, seja “ilimitada e periódica”. Que leitores e crítica possam assim alargar o “ciclo do cacau”.

TABELAS

TABELA 1 – RELAÇÕES TEMPORAIS – A “TOCAIA”

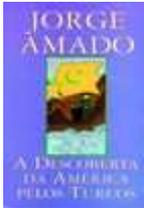
DÊITICOS DO TEMPO HISTÓRICO	TÍTULO, CAPA DA PRIMEIRA EDIÇÃO E ORDEM DE PUBLICAÇÃO	DÊITICOS DO TEMPO CRONOLÓGICO
<p>“...coronéis contra coronéis, os cabras e apaniguados deixando o couro nos caminhos traçados a clavinote e no punhal.”</p> <p>(p. 22)</p>	<p><i>A descoberta da América pelos turcos</i></p>  <p>Nº 6 (último)</p>	<p>“...em outubro de 1903, quatrocentos e onze anos após a epopéia das caravelas de Colombo.” (p. 7)</p>
<p>“E os barulhos, começados nessa noite, não pararam mais até que a Mata do Sequeiro Grande se transformou em roça de cacau” (p. 210)</p>	<p><i>Terras do Sem Fim</i> (quase totalidade)</p>  <p>Nº 2 (segundo)</p>	<p>ANTES DE 1910 (EMANCIPAÇÃO POLÍTICA DE ITABUNA)</p>
<p>“Não se tinha notícia de tocaia de tal envergadura, nem nos tempos das primeiras lutas, as de Basílio de Oliveira e dos Badarós. Ia ficar na história, a tocaia grande”</p> <p>(p. 28)</p>	<p><i>Tocaia Grande</i></p>  <p>Nº 5 (penúltimo)</p>	<p>“Chegado ao Brasil há quinze anos, Fadul viera para trabalhar”</p> <p>(p. 33) = 1918 (1903 + 15)</p>
<p>“As mortes diminuíram, mas, que esperança!, não acabaram. E ainda hoje as estradas vivem pejudadas de cruces sem nomes. É a tocaia” (p. 36)</p>	<p><i>Cacau</i></p>  <p>Nº 1 (primeiro)</p>	<p>“Pirangi (Ilhéus), Bahia, 28 de novembro de 193...”</p> <p>(p. 91)</p>

TABELA 2 - RELAÇÕES TEMPORAIS – O “PROGRESSO”

DÊITICOS DO TEMPO HISTÓRICO	TÍTULO, CAPA DA PRIMEIRA EDIÇÃO E ORDEM DE PUBLICAÇÃO	DÊITICOS DO TEMPO CRONOLÓGICO/ POLÍTICO
-----------------------------	---	---

TABELA 3 – COMPARATIVOS TEMPORAIS

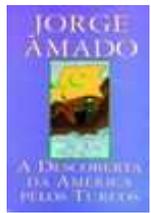
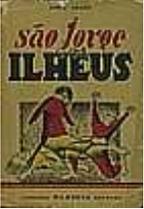
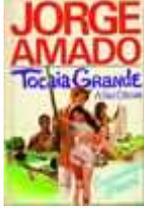
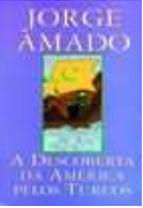
TEMPO HISTÓRICO	TEMPO CRONOLÓGICO				
	1903 → → → → → → → → → → 1910 → → → → → → → → → → 1918 → → → → → → → → → → 1925 → → → → → → → → → → 1929 → → → → → → → → → → 1930 → → →				
TOCAIA	<p><i>A descoberta da América pelos turcos</i></p>  <p>Nº 6 (último)</p>	<p><i>Terras do Sem Fim</i></p> <p>(quase totalidade)</p>  <p>Nº 2 (segundo) (capítulo final)</p>	<p><i>Tocaia Grande</i></p>  <p>Nº 5 (penúltimo)</p>		<p><i>Cacau</i></p>  <p>Nº 1 (primeiro)</p>
	PROGRESSO				<p><i>Gabriela, cravo e canela</i></p>  <p>Nº 4 (quarto)</p>
TÍTULO, CAPA DA PRIMEIRA EDIÇÃO E POSIÇÃO NA ORDEM DE PUBLICAÇÃO					

TABELA 4 – CORRESPONDÊNCIA ENTRE AS RELAÇÕES DE TEMPO, MODO E VOZ

OBRAS NA ORDEM DE PUBLICAÇÃO	<p><i>Cacau</i></p>  <p>(1933)</p>	<p><i>Terras do Sem Fim</i></p>  <p>(1942)</p>	<p><i>São Jorge dos Ilhéus</i></p>  <p>(1944)</p>	<p><i>Gabriela, cravo e canela</i></p>  <p>(1958)</p>	<p><i>Tocaia Grande</i></p>  <p>(1984)</p>	<p><i>A descoberta da América pelos turcos</i></p>  <p>(1992)</p>
MODO (QUEM VÊ)	<p>Foco no narrador e foco nos “alugados” das fazendas</p>	<p>FOCO VARIÁVEL</p>				<p>Foco nos imigrantes árabes (“turcos”)</p>
VOZ (QUEM FALA)	<p>NARRADOR AUTODIEGÉTICO</p>	<p>NARRADOR EXTRADIEGÉTICO</p>			<p>NARRADOR POLIFÔNICO</p>	<p>NARRADOR EXTRADIEGÉTICO</p>
RELAÇÕES ENTRE MODO E VOZ	<p>AUTODIEGESE COM POLIMODALIDADE</p>	<p>ONISCIÊNCIA – TOM TESTEMUNHAL</p>	<p>ONISCIÊNCIA PLENA</p>		<p>ONISCIÊNCIA POLIFONIA</p>	<p>ONISCIÊNCIA LIMITADA</p>
TEMPO	<p>Tempo tratado em sua dimensão psicológica</p>	<p>Tempo tratado em sua dimensão histórica e econômica</p>	<p>Tempo tratado como construção simbólica</p>	<p>Tempo em dimensão simbólica e tempo tematizado</p>	<p>Estratégias temporais a serviço do ritmo e do humor</p>	

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIM, Walter et alii. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ALVES, Ívia. As mudanças de posição da crítica e a produção de Jorge Amado. In: ALVES, Ívia (Org.). *Em torno de Gabriela e Dona Flor*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2004.

AMADO, Jorge. *A descoberta da América pelos turcos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1994 [1992].

_____. *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*. Rio de Janeiro: Record, 1995 [1961].

_____. *Cacau*. 55 ed. Rio de Janeiro: Record, 1992 [1933].

_____. *Gabriela, cravo e canela*. 60 ed. São Paulo: Record, 1992 [1958].

_____. *Navegação de Cabotagem*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

_____. *O menino grapiúna*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. *O Sumiço da Santa: uma história de feitiçaria*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

_____. *São Jorge dos Ilhéus*. 3 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1968 [1944].

_____. *Suor*. Rio de Janeiro: Record, 1992 [1934].

_____. *Tenda dos Milagres*. Rio de Janeiro: Record, 1977 [1969].

_____. *Tereza Batista, cansada de guerra*. Rio de Janeiro: Record, 1987 [1972].

_____. *Terras do Sem Fim*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1992 [1943].

_____. *Tieta do Agreste*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

_____. *Tocaia Grande*. 2 ed. São Paulo: Círculo do Livro, 19? [1984].

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Dionísio & Cia. na moqueca de dendê: desejo, revolução e prazer na obra de Jorge Amado*. Salvador: Academia de Letras da Bahia; Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. A cartomante. In: *O alienista*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et alii. 3 ed. São Paulo: Hucitec/Editora Unesp, 1993.

BATISTA, Juarez da Gama. Gabriela e Dona Flor. In: *Jorge Amado Povo e Terra – 40 anos de Literatura*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

BENJAMIM, Walter. O narrador. In: BENJAMIM, Walter et alii. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral II*. Tradução Eduardo Guimarães et alii. 2 ed. Campinas: Pontes, 2006.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas – Vol. I*. Tradução Glauco Mattoso et alii. São Paulo: Globo, 2001.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 197?.

BROCA, Brito. Visão. In: MARTINS, Jorge de Barros et alii. *Jorge Amado – 30 anos de literatura*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961.

BRUNO, Haroldo. *O sentido da terra na obra de Jorge Amado*. In: MARTINS, Jorge de Barros et alii. *Jorge Amado – 30 anos de literatura*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961.

CANDIDO, Antonio. *A Nova Narrativa. A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Poesia, documento e história. *Brigada Ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

CANDIDO, Antonio e CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira – Modernismo*. São Paulo – Rio de Janeiro: DIFEL, 1975.

CASTRO, Moacir Werneck. Terras do Sem Fim. In: MARTINS, Jorge de Barros et alii. *Jorge Amado – 30 anos de literatura*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

- COSTA, Sosígenes. *Poesia completa*. Salvador: Conselho Estadual de Cultura, 2001.
- COSTA LIMA, Luís. Jorge Amado. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. Volume V – Modernismo. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S. A., 1970.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DUARTE, Eduardo Alves de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996.
- EAGLETON, Terry. *Depois da teoria*. Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Tradução Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito ao nome da rosa*. Tradução Letizia Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- EIKHENBAUM, B. Sobre a teoria da prosa. In: TOLEDO, Deonísio de Oliveira (Org.). *Formalistas russos*. Tradução de: Ana Maria Ribeiro Filipouski et alii. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- ELLISON, Freed P. Brazil's new novel. In: MARTINS, Jorge de Barros et alii. *Jorge Amado – 30 anos de literatura*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961.
- EREMBURG, Ilya. O romancista Jorge Amado. In: MARTINS, Jorge de Barros et alii. *Jorge Amado – 30 anos de literatura*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961.
- FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. 22 ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2006.

_____. *O que é um autor?* Tradução António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Veja, 1992.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do Romance*. Tradução Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2004

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.

FURTADO, Janaína Lacerda. *O poder dos coronéis do cacau*.
In: < <http://www.rj.anpuh.org/Anais/1998/autor/Janaina%20Lacerda%20Furtado.doc>>, acessado em 04 de dezembro de 2008.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de Gatos – ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução Fernando Cabal Martins. Lisboa: Veja Universidade, 1972.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. (Seleção de ensaios da revista “Communications”) Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. 4 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.

GROSSMANN, Judith. A ficcionalização do espaço geográfico em Suor, de Jorge Amado. In: GROSSMANN, Judith et alii. *O espaço geográfico no romance brasileiro*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

HOISEL, Evelina. Sem título (Orelha). In: LOPES, Cássia. *Um olhar na neblina*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 1999.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

INSTITUTO MOREIRA SALES. *Cadernos de Literatura Brasileira 3: Jorge Amado*. São Paulo: mar. 1997.

JORGE, O AMADO do Brasil. *Revista Istoé*, Rio de Janeiro, nº 1191, julho, 1992, Seção PERFIL

LIMA, Alceu Amoroso. Gabriela ou O crepúsculo dos coronéis. In: AMADO, Jorge et alii. *Jorge Amado Povo e Terra – 40 anos de Literatura*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

LINS, Álvaro. *Os Mortos de Sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LUCAS, Fábio. Plano, com epígrafe, de um estudo sobre a morte de Quincas Berro D'água. In: AMADO, Jorge et alii. *Jorge Amado Povo e Terra – 40 anos de Literatura*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

MACHADO, Ana Maria. *Jorge Amado: uma releitura*. Disponível em: <<http://www.brazil.ox.ac.uk/workingpapers/Machado75.pdf>>. Acesso em: 04 de maio de 2007.

MACHADO, Ana Maria. *Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

MARTINS, Wilson. A comédia baiana. In: AMADO, Jorge et alii. *Jorge Amado Povo e Terra – 40 anos de Literatura*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

_____. *Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1982.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Tradução Flávio Wolf. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Praga a Paris*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991

METZ, Cristian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

NOUHAUD, Dorita. Eldorado. In: BRUNEL, Pierra (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2003.

O TIRO CERTO do coronel. *Revista Veja*, São Paulo, 845: 74-82, nov. 1984.

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

PORTELLA, Eduardo. A fábula em cinco tempos. In: MARTINS, Jorge de Barros et alii. *Jorge Amado – 30 anos de literatura*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961.

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

REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*. 30 edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1981.

REGO, José Lins do. *Fogo Morto*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1984.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática. 1988.

RIVAS, Pierre. Fortuna e infortúnios de Jorge Amado: recepção comparada da obra amadiana. In: OLIVIERI-GRANDET, Rita; PEJON, Jacqueline (Orgs.). *Jorge Amado, leituras e diálogos em torno de uma obra*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Fapesb, 2004.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973

_____. *Paródia, paráfrase & cia*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1991.

SANTOS, Milton. *Zona do cacau, introdução ao estudo geográfico*. Salvador: S. A. Artes Gráficas, 1955.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortex & Moraes Ltda., 1978.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SUSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002

TÁTI, Miécio. *Jorge Mado: vida e obra*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

TAVARES, Paulo. *Criaturas de Jorge Amado*. São Paulo: Martins, 1969.

TODOROV, Tvetzan. *As estruturas narrativas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TOLEDO, Deonísio de Oliveira. Apresentação (sobre Edwin Muir). In: MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 197?.

TYNIANOV, J. A noção de construção. In: TOLEDO, Deonísio de Oliveira (Org.). *Formalistas russos*. Tradução Ana Maria Ribeiro Filipouski et alii. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, Deonísio de Oliveira (Org.). *Formalistas russos*. Tradução Ana Maria Ribeiro Filipouski et alii. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

