

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ASSIMILAÇÃO ESTÉTICA DO SOCIAL EM
"TERRAS DO SEM FIM"

TESE SUBMETIDA À UNIVERSIDADE FEDERAL DA SANTA CATARINA PARA A
OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS, ÁREA DE LITERATURA BRASI-
LEIRA.

ROSAURA GIL MARQUEZ

FLORIANÓPOLIS

SANTA CATARINA - BRASIL

JANEIRO DE 1981

ESTA TESE FOI JULGADA ADEQUADA PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE

"MESTRE EM LETRAS"

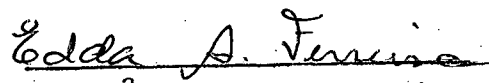
E APROVADA EM SUA FORMA FINAL PELO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LETRAS.

Prof.^a Edda Arzúa Ferreira
Doutora em Teoria Literária - USP
Orientadora

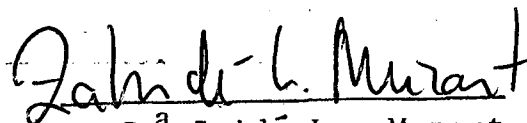


Prof. Celestino Sachet
Livre Docente em Literatura Brasileira - UFSC
Coordenador de Literatura Brasileira

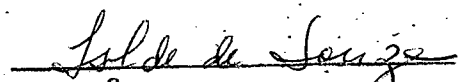
BANCA EXAMINADORA:



Prof.^a Edda A. Ferreira



Prof.^a Zaidé L. Muzart



Prof.^a Isolde E. Souza

... à eterna memória de minha MÃE...

Para Gilberto, meu esposo, pelo muito que de si me deu, para que este trabalho pudesse ser uma realidade: ativa colaboração, compreensão e apoio.

Para Diego, meu filho, pelas horas que involuntariamente lhe tirei do meu amor.

SINCEROS AGRADECIMENTOS:

À Prof.^a EDDA ARZÚA FERREIRA, por sua lúcida, dedicada e afetuosa orientação.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação em Letras pelos ensinamentos recebidos.

A JORGE AMADO pelo seu apoio e pela oportunidade de sua amizade.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho.

S U M Á R I O

INTRODUÇÃO	1
Notas Bibliográficas e Explicativas	
- Introdução	5
1 - METODOLOGIA	6
2 - REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	8
Notas Bibliográficas e Explicativas	
- Revisão Bibliográfica	17
3 - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	19
Notas Bibliográficas e Explicativas	
- Fundamentação Teórica	44
4 - ANÁLISE	
4.1 - Proposta de Leitura	48
4.2 - Visão Geral do Romance: Retrospecto Histórico- Cultural	50
4.3 - Visão Integrativa: O Literário e o Social em Interpenetração Dialética	56
4.4 - Conclusão Parcial	107
Notas Bibliográficas e Explicativas	
- Análise	111
5 - CONCLUSÃO	112
BIBLIOGRAFIA	117

RESUMO

No presente trabalho estudamos as relações entre literatura e sociedade no romance "Terras do Sem Fim", de Jorge Amado, publicado em 1943.

Buscamos mostrar a relação entre literatura e sociedade, no referido romance, que recria, em uma perfeita unidade entre forma e conteúdo, as relações dialéticas que se estabelecem no interior da sociedade retratada, ficcionalmente, no romance em questão. Ao mesmo tempo percebemos a preocupação do autor em penetrar nos conflitos dos seres humanos a partir de sua vivência particular, fato este que marca parte de sua obra do mais apurado realismo.

O trabalho se divide em cinco capítulos: metodologia, revisão bibliográfica da crítica existente sobre o romance, fundamentação teórica para a análise, análise e conclusão.

A fundamentação teórica baseia-se, principalmente, em alguns postulados teóricos de Marx, Lukács, Sánchez Vázquez e Antônio Cândido.

O capítulo da análise subdivide-se em quatro partes: a primeira - proposta de leitura - configura a intenção da análise de "Terras do Sem Fim" e apresenta as principais linhas de ação do trabalho prático; a segunda - visão geral do romance: retrospecto histórico-cultural - faz um retrospecto histórico-cultural da realidade recriada no romance; na terceira parte - visão integrativa: o literário e o social em interpenetração dialética - são feitos comentários sobre a macro-estrutura do romance e a seguir se procede à análise integrativa propriamente dita, na qual se procura, a partir da observação dos núcleos operativos (ações)

e dos dados individualizantes das personagens, recuperar o social que motiva o romance; a quarta parte é uma conclusão parcial sobre a análise.

Finalmente, elaboramos o último capítulo do trabalho, no qual procuramos arrolar conclusões que confirmem os objetivos aqui propostos.

ABSTRACT

In this work, we study the relations between literature and society in the novel "Terras do Sem Fim", by Jorge Amado, published in 1943.

We try to show the relation between literature and society in this novel that recreates, with perfect unity between form and content, the dialectics relations that come to be established in the interior of this fictional society. At the same time, we perceive the preoccupation of the author in penetrating the conflicts of human beings starting from his own experience. This fact makes a part of this novel extremely realistic.

This work is divided into five chapters: 1. Method of study; 2. A review of the critical literature; 3. The theoretical basis used in the analysis; 4. Analysis, and 5. Conclusion.

The theoretical basis used comes principal from some theoretical postulates of Marx, Lukács, Sánchez Vázquez, and Antônio Cândido.

The chapter on analysis is subdivided into four parts: the first - proposal of reading method - presents the intended method of analysis of "Terras do Sem Fim" together with the principals lines of action to be used in the practical analysis; the second - a general overview of the novel: historical - cultural retrospective - makes a historical-cultural retrospective of the reality recreated in the novel; in the third part - integrated overview: literary and society in dialectic interpenetration - we made comments about the macro-structure of the novel and afterwards we made the true integrated analysis in which we try, beginning with an observation of the operative nuclei (actions) and the individual description of each person, to recreate the

society that motivates the novel; the fourth part is a partial conclusion about the analysis.

Finally, in the last chapter, we list conclusions that confirm the objectives proposed in this work.

INTRODUÇÃO

O nosso trabalho tem por objetivo verificar o tratamento literário dos elementos sociais retratados no romance "Terras do Sem Fim", de Jorge Amado.

O escritor da zona baiana do cacau publicou este romance em 1943, e desde então, "Terras do Sem Fim" passou a ser considerada uma das obras mais representativas do ciclo do cacau na literatura brasileira.

A leitura do romance fez-nos contatar com um grande drama brasileiro e humano: o da conquista das terras produtivas de cacau. São elas o móvel da ânsia de posse e da violência que brota dos seus principais senhores. E Jorge Amado configura-se diante de nós, neste romance, como uma espécie de cantor do povo, que consegue estreitar relações entre este mesmo povo e a terra e enraizar-se, magistralmente, na paisagem humana e social do Brasil e, principalmente, de sua Bahia.

Partindo destas constatações iniciais, tomamos como objeto de nosso estudo investigar o aproveitamento do social transformado em elemento de constituição do literário, numa tentativa de chegar à nova realidade criada pelo autor que, partindo de uma realidade concreta, reflete nesta nova realidade, revestida de caracteres épicos, a essência de fenômenos humanos indicados pelas relações do homem com os demais homens e do homem com a terra.

Sabemos que o escritor desempenha um papel social e que, com referência a ele, há uma quase constante expectativa por parte do leitor, pois o que escreve, segundo Antônio Cândido⁽¹⁾, tem uma íntima relação com suas experiências pessoais e com o seu meio. É isto justamente o que provoca sua forma de expressão e o

que o leva a fazer do romance um espelho do social, do qual ele mesmo faz ou fez parte. No caso, Jorge Amado coloca toda sua vivência e sensibilidade à tona, a partir dos esquemas sócio-ideológicos que instauram sua visão do mundo e que se constituem em modelo de sua obra, revelando, ao mesmo tempo, a construção e a lógica narrativa da mesma.

Jorge Amado, em "Terras do Sem Fim", plasma suas personagens partindo de observações sobre indivíduos reais, fazendo-nos sentir a diferença entre aquilo que se imagina que é, e aquilo que realmente é; ou seja, a realidade que surge (de seu reflexo artístico) emerge da própria prática, da própria vivência e da observação, atitudes estas que, como afirma Zeraffa, são próprias do romancista e de sua obra; diz ele que "a literatura engendra o real porque ela toma para si o papel da linguagem (e não mais a função), papel, que consiste em designar as coisas, enquanto que na vida cotidiana, nós apenas utilizamos a linguagem espontaneamente ("comme une chose allant de soi"). A literatura traz a linguagem do plano do implícito, ao do explícito. Ela é texto e texto reproduzido, porque o romancista tem a realidade sempre diante de si: ele deve tecer a realidade e esse tecer incessante é seguido fio a fio pelo leitor" (2).

Segundo Pierre Francastel, bom artista é aquele que "se identifica com a coerência de sua época" (3), a partir do que a própria sociedade lhe oferece. Esta afirmação é perfeitamente aplicável a Jorge Amado, que parte de um social sempre mutável, dando-lhe vida e recriando-o artisticamente.

O momento sócio-histórico é o da conquista de terras no sul do estado da Bahia e o das conseqüentes lutas que caracterizam a situação de conflito. O próprio pai de Jorge Amado participou destas lutas, justamente no ano do nasci

mento do autor (agosto de 1912); um ano depois, sofreu um atentado por parte de jagunços, e somente em 1917 é que João Amado voltou a dedicar-se ao cacau, desta vez não mais na fazenda Auricídia, mas na Taranga, em Ilhéus, onde novamente se envolveu nas lutas de conquista de terras. Anos mais tarde, sensível aos acontecimentos de sua infância e ligado às suas raízes, o romancista retratará, em sua arte, toda a situação vivida pela família Amado. É interessante notar, a título de ilustração, que o menino que sorteia os jurados no julgamento de Horácio em "Terras do Sem Fim" é o mesmo menino (o pequeno Jorge Amado) que na realidade sorteia os jurados no julgamento dos indiciados nas lutas de Sequeiro (4).

Por todos estes motivos é que nossa escolha recaiu em "Terras do Sem Fim". O romance sensibilizou-nos e nos fez sentir, logo de início, numa espécie de primeira impressão impossível de apagar, que Jorge Amado cumpre realmente sua função social ao fixar, na forma romanesca, uma realidade que o marcou, na qual as figuras imponentes dos Coronéis, proprietários de extensas terras, se destroem e matam, destruindo e matando outras criaturas, tudo como decorrência da ânsia incontida de perpetuação do poder, do mando e da posse das terras.

Jorge Amado traz a nós um ciclo, o do cacau, revelador de modos de vida, de hábitos, de idéias e de conflitos. É isto justamente, o que nos levou a sentir a substância que a obra possui em si, substância esta que a tornou diferente das demais e que despertou nosso interesse, pois se adapta ao que pretendemos demonstrar: que o romance é a representação de uma realidade, de um ritmo de vida, de um momento histórico, no qual estão em jogo o sentido das vidas que o povoam, tudo isto recriado ficcionalmente.

Jorge Amado consegue refletir vida em "Terras do Sem Fim", vida em pleno andamento; daí a unidade nele sentida, a sensação de algo inesgotável nas ligações que faz entre indivíduos e situações de meados de 1911, ainda na República Velha.

"Terras do Sem Fim" é uma representação precisa e coerente de um conjunto de relações sociais em um momento histórico, em que aparecem aspectos de vida que a sociedade preferiria dissimular. Daí nosso interesse maior pelo realismo crítico de Jorge Amado, expresso no romance, e que chega a nós através de sua apurada técnica narrativa, possibilitando-nos, assim, uma tomada de consciência do social e das formas e códigos desse momento de oposição entre latifúndios oligárquicos e a burguesia emergente, o que, por sua vez, indica a ação subreptícia, mas presente e poderosa, das forças do imperialismo internacional.

São estes dados que formam o cenário histórico e sócio-econômico do romance que propomos analisar; cenário que é um somatório das lutas e contendias que nele se plurificam e que vão configurar o realismo amadiano em sua análise de individualidades e de suas interrelações, através das quais desponta, com maior evidência, o sistema econômico e social que as gera e no qual elas são vivenciadas.

Ficaremos gratificados se este trabalho puder trazer alguns subsídios à crítica sobre o romance "Terras do Sem Fim", e se o tratamento literário do dado social, nessa obra, vier a valorizar, mais uma vez, esse tipo de enfoque, revelador de situações históricas aparentemente perdidas no tempo e no espaço, que recuperadas na obra de arte, não apenas as revela, mas transcende o seu condicionamento histórico-social, enquanto legítima obra de arte.

Notas Bibliográficas e Explicativas

Introdução

- (1) CÂNDIDO, Antônio. "O escritor e o público". In: Literatura e sociedade. 5 ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976.
- (2) ZERAFFA, Michel. Roman et société. Paris, Presses Universitaires de France. 2 ed., 1976. p. 81.
- (3) FRANCASTEL, Pierre e outros. Sociologia da arte II. Rio de Janeiro, Zahar, 1967. p. 19.
- (4) MARTINS, Editora. Jorge Amado: 30 anos de literatura. São Paulo, 1961.

1. METODOLOGIA

A fim de atingirmos o objetivo do nosso estudo, ou seja, apontar a relação dialética entre o social e o estético em "Terras do Sem Fim", objetivando uma visão totalizadora da obra, iniciaremos o presente trabalho através de uma pesquisa bibliográfica que abrangerá dois aspectos: a bibliografia crítica sobre o romance em questão, dando ênfase aos textos que focalizem o ângulo que pretendemos abordar; e outro aspecto que diz respeito aos postulados teóricos que fundamentarão a nossa proposta de leitura. Este marco teórico enfocará as relações entre literatura e sociedade, a concepção do realismo literário e o problema da alienação e da reificação humanas. Utilizaremos aqui, obras que apresentam teorias de Marx, Lukács, Goldmann, Adolfo Sánchez Vázquez e Antônio Cândido.

Ainda na parte teórica, recorreremos ao estudo dos níveis da narrativa. Nosso embasamento sobre a matéria fundamentase em anotações de Curso de Edda A. Ferreira, nossa orientadora, em sua obra: "Integração de Perspectivas", e em um ensaio de Roland Barthes: "Introduction à l'analyse structurale des récits".

Em seguida, definiremos a nossa proposta de leitura, pautada nos pressupostos teóricos anteriormente apontados. A partir daí, entraremos na abordagem do romance "Terras do Sem Fim", objeto do presente estudo.

Inicialmente, daremos uma visão geral do romance, procurando mostrar a posição de Jorge Amado junto ao grupo de romancistas cuja preocupação é o reflexo da realidade. Faremos também, um breve retrospecto histórico-cultural sobre o momento que marca "Terras do Sem Fim".

Tentaremos, em seguida, desenvolver nossa visão integrativa do texto, procurando, ao aplicar as teorias, conjugar as duas realidades: a social, refletida pelo romance, e a do romance propriamente dita, retratada em ambos os níveis da narrativa: o da história e o do discurso.

Procuraremos, ainda, mostrar, em uma conclusão parcial, como se estabelece a relação dialética entre o social e o estético em "Terras do Sem Fim"; ou seja, como se realiza a assimilação estética do social no referido romance.

Finda a análise, passaremos a elaborar as conclusões deste trabalho, conclusões estas que deverão ratificar os objetivos a que nos propusemos.

2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A extensa obra de Jorge Amado tem propiciado à crítica oportunidades imensas de manifestação. Todos os seus romances têm sido objeto de comentários dos mais abalizados observadores e estudiosos da literatura. Desde "O País do Carnaval", seu primeiro romance, publicado em 1931, até "Farda, Fardão, Camisola de Dormir", o último até o momento, publicado em 1979, todo seu acervo tem passado, tanto a nível nacional quanto a internacional, pelo crivo da crítica, sem esquecer que trinta e oito idiomas traduzem e comentam sua prosa.

O nosso estudo tem como objeto específico o romance "Terras do Sem Fim", publicado em 1943 e atualmente na 37^a edição; antes do romance citado, Jorge Amado já publicara "Cacau", "Suor", "Jubiabá", "Mar Morto" e "Capitães da Areia". Após "Terras do Sem Fim", sua obra prima, e através da qual se consagrou, segundo afirma a crítica, surgem: "São Jorge dos Ilhéus", "Seara Vermelha", "Os Subterrâneos da Liberdade", "Gabriela Cravo e Canela", "Os Velhos Marinheiros", "Os Pastores da Noite", "Dona Flor e seus dois Maridos", "Tenda dos Milagres", "Tereza Batista cansada de Guerra", "Tieta do Agreste" e "Farda, Fardão, Camisola de Dormir".

Nossa intenção neste capítulo é fazer um resumo das críticas referentes ao romance "Terras do Sem Fim", procurando dar maior ênfase àquelas que mais se ajustem ao nosso objetivo principal: penetração do social no literário. Assim, procuraremos inventariar o material crítico a respeito de "Terras do Sem Fim", enfocando-o sob diversos ângulos: a identidade do escritor com a sua gente, com a sua terra; a importância do cacau como propulsor dos

conflitos que estruturam a trama romanesca, e, sobretudo, a universalidade desse romance, considerado a obra prima do seu autor.

A maior parte do material bibliográfico conseguido, e que se constitui de artigos de revistas literárias e jornais da época da publicação do romance, está compilado em "Jorge Amado: 30 anos de Literatura" e "Jorge Amado Povo e Terra - 40 anos de Literatura" que nos foram gentilmente indicados e cedidos pelo próprio Jorge Amado. Estas compilações são homenagens da Editora Martins ao escritor.

A obra amadiana surge, como sabemos, de sua vivência e de seu profundo amor pelo povo baiano e também pelo homem universal. Ele mesmo é quem sempre afirma e reafirma esta íntima ligação. Transcrevemos algumas palavras suas, que justificam bem sua autenticidade e seu realismo:

"Nossa força, (...) reside em sermos parte de um todo, em termos os pés plantados na terra - eis o que nos possibilita vogar nas asas da imaginação sem limites. Só pode imaginar, livre e sem peias, quem esteja firme em alicerces de terra e povo, de realidade de vida vivida" (1).

Esta identidade escritor x terra é também observada pela crítica, em comentários gerais à obra amadiana:

"Mas a prodigiosa obra de Jorge Amado (...) tem sobretudo a significação de ter sido inspirada e escrita toda ela no profundo amor do seu povo. Foi com os olhos e o coração voltados para a sua terra, para a velha e misteriosa Bahia, que Jorge Amado arrancou de si mesmo a força e a alegria de fazê-la viver nos seus livros, de tal modo identificado com seus temas, que o seu nome há de ligar-se para sempre à terra que o inspirou" (2).

Eduardo Portella também nos fala dessa insofismável posição de Jorge Amado como testemunho da realidade:

"E Jorge Amado soube perfeitamente compreender, assimilar e valorizar essas manifestações locais ou regionais de vida e de cultura. (...) Tanto mais que nêle convivem, harmoniosamente e ajudando-se mutuamente, o sociólogo e o psicólogo. O psicólogo se responsabilizando pela nitidez das caracterizações e das situações introspectivas. E o sociólogo, fiel no seu testemunho da crise: a crise que se origina do desfalecimento do antigo sistema e do fortalecimento da nova ordem que se perfila. Porque o romancista sabe retratar, com surpreendente veemência, as imagens de uma sociedade em crise, sacudida por problemas econômicos, morais e sociais, distorcida por manifestações de ambição, oportunismo, degradação, exploração do homem, típicas dos instantes de trânsito em que os instrumentos da destruição como que assumem a direção do comportamento social" (3).

E "Terras do Sem Fim" é o romance de Jorge Amado que melhor corresponde a essa sua capacidade de captação da realidade e de revelação desta, em outra não menos autêntica, a do seu universo, perfeitamente estruturado sob as bases de situações humanas e históricas. Roger Bastide ratifica essa postura amadiana, quando afirma:

"*Terras do Sem Fim* é um grande livro de sociologia, que ultrapassou qualquer inventário que poderia ter sido feito, deste momento da história, por um puro especialista em ciências sociais" (4).

Quase toda a crítica é unânime nessas afirmações. Todos corroboram a posição de Jorge Amado de cultor de sua terra e de sua gente:

"É um cronista admirável, um escritor verdadeiramente democrático. Ele fez literatura do povo, pelo povo e - especialmente - para o povo" (5).

"Sendo um romancista de verdade, já mais lhe faltou o mágico poder de traduzir a vida em tempo de romance" (6).

"Temos aqui um autor que se encontrou plenamente com o seu tema e soube extrair dele a riqueza máxima, com um mínimo de artifício literário, com uma aparência de realidade selvagem no seu vigor..." (7).

Quando dizemos da importância de "*Terras do Sem Fim*" em relação ao total da produção amadiana não fazemos uma exaltação gratuita. A crítica em geral tem sempre elogiado e referenciado a representatividade desse romance. Salientamos, principalmente, as palavras de Roger Bastide e de Antônio Cândido:

"*Terras do Sem Fim* constitui o pináculo deste segundo ciclo de Romanças" (8)

"Lendo *Terras do Sem Fim* compreendi a afirmação do Sr. Prudente de Moraes Neto a propósito do seu autor: (...) será, quando quiser, um grande romancista. O senhor Jorge Amado tem o estôjo de um inspirado" (9).

Poesia, documento e história, assim classifica Antônio Cândido, o romance "*Terras do Sem Fim*". E suas palavras são claras e concludentes ao referir-se também ao caráter humanitário com que o autor reveste as personagens:

"Neste grande romance histórico que é *Terras do Sem Fim*, o Sr. Jorge Amado venceu a etapa da impaciência e apurou as suas qualidades de escritor, combinando a sua dupla tendência para o documento e a poesia.

Através do documento, o autor percebe a espoliação de uma classe; através da poesia, sentira o seu valor e seu significado; através da história que reúne espoliados e espoliadores numa relação de perspectiva, alargou a todos os homens a sua simpatia artística. (...) Em *Terras do Sem Fim*, pela primeira vez, o Sr. Jorge Amado simpatiza, no sentido psicológico, não moral, está visto, com os coronelões, - os espoliadores. Penetra na sua humanidade e deixa de ver neles espantados sem alma, como era o esquemático Misael de Souza Telles, de "Cacau", e sua esquemática família. De tal modo que este livro, como as sinalei, não é mais feito do ponto de vista do proletário. O é simplesmente, do ponto de vista histórico (mais amplo) do pioneiro das terras do cacau no sul da Bahia, - espoliado ou espoliador, cabra ou patrão, - entrando para a categoria da história" (10).

O social e o literário em íntima comunhão vão sendo ininterruptamente apontados pela crítica como ponto alto de "Terras do Sem Fim".

"Não importa saber o que é fato imaginado em "Terras do Sem Fim", mas devemos indagar se o romancista transmite com verossimilhança a realidade social que é a base do seu romance. Isto acontece com efeito, e é a primeira vitória do autor: ele soube transmitir o seu quadro de realidade, o drama da conquista da terra para as plantações de cacau. O Sr. Jorge Amado, um instintivo, dá-se bem na tarefa de exprimir uma realidade bárbara e primitiva" (11).

"O leitor será captado pela ação tão rapidamente, que esquecerá completamente o quanto ele poderá apreender do conteúdo e da forma do livro. A opulência da terra virgem, a situação de uma sociedade que naquele momento estava dividida, tudo isso ajuda o escritor a atingir uma con

formação semelhante à dos grandes romancistas da burguesia européia" (12).

Os conflitos surgidos do enfrentamento homem x homem, no romance "Terras do Sem Fim", também são reconhecidos pela crítica, que confere a essa obra caráter de universalidade:

"Jorge Amado é grande quando trabalha com tais personagens que se justificam pelo sofrimento coletivo. Então sua arte toma as proporções de um poema épico. Que não é senão a síntese das vozes e dos gestos dos que sofrem, dos que esperam por um dia melhor, dos que também desejam ter, como de justiça, um lugar ao sol. O romancista Jorge Amado é, de fato, um romancista para o mundo" (13).

O enfrentamento homem x homem, em "Terras do Sem Fim", tem como móvel a terra e a riqueza que dela emana: o cacau, e as lutas pela conquista das terras cacaueiras:

"Em *Terras do Sem Fim*, o único valor verdadeiro e constante é o cacau, é a terra para o seu plantio. É o cacau que faz vir de longe os navios cheios de imigrantes, é o cacau que assassina os homens e faz nascer as cidades. As personagens existem e reagem em função do cacau; é ele quem está no fundo do amor, do ódio, da vingança, dos crimes e do progresso" (14).

"Não tememos afirmar ser *Terras do Sem Fim* o melhor romance de Jorge Amado, o mais bem construído, e um dos maiores aparecidos nestes últimos tempos no Brasil. O romance é a história da exploração do cacau na cidade de São Jorge dos Ilhéus, com suas fazendas e povoados próximos, é a história da conquista da terra, conquista acompanhada das lutas mais sangrentas travadas entre os

latifundiários nascentes, é a história da formação, no começo deste século, da cidade mais rica da zona sul baiana, e é a história, enfim, da exploração do homem pelo homem" (15).

Enfim, é a história da Humanidade que permeia de ponta a ponta, esse romance de Jorge Amado:

"... um romancista da solidariedade humana, em sua dimensão mais ampla e profunda. Daí não se conformar em ser o romancista de apenas uma classe ou apenas alguns conflitos. Prefere ser um romancista da condição humana em seu condicionamento temporal - espacial" (16).

O próprio autor nos fala de sua ânsia de sentir o humano. E ele o consegue, porque recria a realidade da qual participou (e participa) intimamente e porque, acima de tudo, coloca o homem no centro do grande espetáculo do mundo:

"Ai do artista que pretenda criar fugindo ao espetáculo de sua gente, desprezando, por apenas pitoresca e decorativa, a realidade ambiente, que imagine desligar os grandes problemas do homem, os chamados problemas eternos, do contorno de um tempo determinado e de uma ambientação local, ai de quem imagine poder existir o eterno sem o temporal" (17).

Jorge Amado é tão povo quanto seu povo que ele canta sob seus ângulos mais simples, porém mais necessários, apontando-lhe as falhas e as virtudes, o que incita o leitor a uma tomada de consciência:

"O Sr. Jorge Amado é o romancista, homem da terra, que levou para sua obra não somente os problemas regionais e a gente da Bahia, mas que re

velou o mais profundo do sentimento e da realidade social do Nordeste brasileiro;..." (18).

Parece que podemos afirmar que todas as críticas aqui indicadas vêm de encontro aos objetivos do nosso trabalho: a íntima ligação entre o social e o literário. Mas é a postura crítica de Antônio Cândido a que nos aponta maiores caminhos para uma abordagem de "Terras do Sem Fim", sobretudo quando ele define este romance, simultaneamente, como poesia, documento e história, o que vem comprovar a capacidade criativa do autor e seu apurado senso estético na assimilação do social.

A crítica à obra amadiana é exaustiva. Todos os que se dedicam a ela, têm em Jorge Amado um manancial até agora inesgotável. Ainda que comentários causticantes tenham surgido, por parte daqueles que sentem aversão pelos romances do ciclo do cacau, porque "não os entendem" ou porque "não entendem a si mesmos", o fato é que após a nossa incursão no mundo da crítica amadiana, podemos afirmar que ninguém passa impunemente por "Terras do Sem Fim" As palavras do escritor, no seu discurso de posse na Academia Brasileira são para nós, corolário encorajador que dirigimos aos que não podem ou não querem entendê-lo:

"Quanto a meu comprometimento e à minha parcialidade, meu único compromisso, dos meus começos até hoje, e, espero, certamente até a última linha que venha a escrever, tem sido com o povo, com o Brasil, com o futuro. Minha parcialidade tem sido pela liberdade contra o despotismo e a prepotência; pelo explorado contra o explorador; pelo oprimido contra o opressor; pelo fraco contra o forte; pela alegria contra a dor; pela esperança contra o desespero; e orgulho-me dessa parcialidade. Jamais fui nem serei imparcial nessa luta do homem contra o inimigo do

homem, na luta entre o futuro e o
passado entre o amanhã e o ontem"
(19).

Notas Bibliográficas e ExplicativasRevisão Bibliográfica

- (1) AMADO, Jorge. "Carta a uma leitora sôbre romance e personagens". In: Jorge Amado, povo e terra: 40 anos de literatura. São Paulo, Ed. Martins, 1972, p. 27.
- (2) MORAES, Santos. "Jorge Amado, romancista nacional". In: Jorge Amado: 30 anos de literatura. São Paulo, Ed. Martins, 1961, p. 350/351.
- (3) PORTELLA, Eduardo. "A fábula em cinco tempos". In: Jorge Amado, povo e terra: 40 anos de literatura. São Paulo, São Paulo, Ed. Martins, 1972, p. 72/73.
- (4) BASTIDE, Roger. "Sôbre o romancista Jorge Amado". In: Jorge Amado, povo e terra: 40 anos de literatura. São Paulo, Ed. Martins, 1972, p. 49.
- (5) MARTINS, Editora. Jorge Amado: 30 anos de literatura. São Paulo, 1961, p. 196.
- (6) Idem ibidem, p. 212.
- (7) Idem ibidem, p. 167.
- (8) BASTIDE, Roger. "Sôbre o romancista Jorge Amado". Op. cit., p. 48.
- (9) CÂNDIDO, Antônio. "Poesia, documento e história". In: Jorge Amado, povo e terra: 40 anos de literatura. São Paulo, Ed. Martins, 1972, p. 118.
- (10) Idem ibidem, p. 119/120.
- (11) MARTINS, Editora. Op. cit., p. 180.
- (12) Idem ibidem, p. 192.
- (13) Idem ibidem, p. 198.
- (14) Idem ibidem, p. 209.
- (15) Idem ibidem, p. 210.
- (16) PORTELLA, Eduardo. "A fábula em cinco tempos". Op. cit., p. 73.

- (17) AMADO, Jorge. "Carta a uma leitora sôbre romance e personagens". Op. cit., p. 26.
- (18) BRUNO, Haroldo. "O sentido da terra em Jorge Amado". In: Jorge Amado, povo e terra: 40 anos de literatura. São Paulo, Ed. Martins, 1972, p. 145.
- (19) AMADO, Jorge. "Discurso de posse na Academia Brasileira". Op. cit., p. 14.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Sabemos que a atividade artística está ligada à vida social. Toda sociedade manifesta esta ligação de uma ou de outra maneira, pois a arte é necessária à sua afirmação e mesmo à sua perenidade, visto que carrega em si uma série de valores importantes para a existência do grupo social; valores tais como: políticos, religiosos, econômicos, mágicos, etc..

A arte é o impulso pelo qual o homem eleva a um nível máximo sua capacidade de humanizar o que toca. É na criação artística que sua potência criadora se manifesta plenamente. Assim, podemos dizer que o estético é, em última instância, o resultado objetivo dos processos de vida. Consideremos a sensibilidade do homem-artista às mutações que se verificam ao passar dos tempos, seus deslumbramentos perante o que o hoje lhe oferece e suas ligações com o ontem, levado por suas forças atávicas; daí ser quase inevitável a comunhão do artista com a realidade concreta que a seguir transformará em nova realidade: "a realidade artística".

Lukács une irreversivelmente o social ao estético, ao afirmar que a obra de arte deve objetivamente refletir tudo o que signifique a vida que ela plasma. Este deixar transparecer deve ser tão intenso que a sensação de vida será "total", ou seja, que a obra parecerá uma "extensão" da mesma vida. As palavras de Lukács não deixam lugar a dúvidas: "A unidade da obra de arte é pois o reflexo do processo da vida em seu movimento e em sua concreta conexão animada" (1).

É justo, pois, considerar a arte como um fenômeno social, e uma vez que o próprio artista é um ser também eminentemente social, a arte será sempre um elo de ligação entre a sociedade

e o seu criador.

A reciprocidade de influências entre arte e sociedade já se faz sentir, através dos tempos, desde as primeiras investigações arqueológicas, na arquitetura, na música, bem como na dança, etc.. Outra colocação inequívoca é quanto à linguagem: é a partir dela que a obra de arte se divulga, atinge a coletividade e, assim, se coletiviza. A linguagem já representa o modo do autor ligar-se à realidade.

Esse condicionamento da arte à sociedade não deve ser considerado unicamente em sua origem, mas em sua caminhada para o futuro, quando sentimos então que a arte vive em cada sociedade o destino da cultura dessa sociedade. Assim, é normal que em alguns países surja, em um determinado momento, uma forma de arte criadora e dinâmica e em outros se sinta uma total estagnação neste sentido.

A transposição da estrutura social para a estrutura artística nunca é direta; nesta mediação sempre está presente o plano humano, o artista em si. Sabemos que a arte tem o poder de iluminar as relações sociais; por ela o homem é levado a ser e a sentir aquilo que não é ou não sente. Leva-o a sentir-se um homem total em termos de conhecimento de outras realidades e de momentos anteriores aos seus. Já Marx ⁽²⁾ fazia referência a esta ligação do artístico com o social, ao afirmar que na arte historicamente condicionada por um determinado estágio social, permanece sempre um momento de humanidade, chamando assim, nossa atenção para a capacidade de persistência de certos valores. Daí, como já dissemos acima, o poder da arte de sobrepor-se ao seu momento e de fazer com que coisas passadas ressurgam, repentinamente, para uma "nova vida", através da criação artística.

Marx (3) questionava o porquê da validade, ainda hoje, das realizações estéticas de sociedades alimentadas por ideais e sentimentos que não mais prevalecem em nossos dias. Mas, reconheceu que exatamente nisto é que reside a excelência da verdadeira obra de arte, que deve superar seu próprio condicionamento e configurar-se na representação do singular, como aspecto do geral e do universal, do temporal e do humano.

De maneira alguma a obra de arte pode prescindir do condicionamento social, ainda que este social não esgote o modo de ser da obra, que é em si uma esfera autônoma, mas que só o é através deste mesmo condicionamento (ao qual Marx faz referência em sua estética, como sendo um fator palpável) mas que mantém tanto a obra quanto o social em unidade dialética (4).

Partindo do positivismo crítico, os marxistas deram diretrizes novas ao estudo das relações entre literatura e sociedade. Para Lukács (5), teórico marxista de larga visão, o elemento social é fator constituinte da estrutura, não apenas modelo do conteúdo da obra. Isto se justifica porque os marxistas, em termos de relações sociais, sentem na camada aparente o indício de significados bem mais profundos que levam a relações reais com a sociedade. Partindo desta visão de profundidade, o marxismo estratifica a compreensão do texto e permite pensar em mais de um nível de significado e de relações dialéticas entre ambos os níveis, o aparente e o profundo.

Comenta Jdanov (6), teórico marxista, que o fato literário depende de algo exterior a ele e este algo exterior é o nosso mundo, o social propriamente dito. Desta maneira, mais uma vez, a autonomia do fato literário é negada pelos marxistas. Entretanto, os marxistas dão um caráter espontâneo e sem limitações às rela-

ções entre arte e sociedade. Assim, qualquer camada social, em qualquer situação poderá ser motivo do trabalho artístico. O caráter de espontaneidade nos parece bem lógico em se tratando das interinfluências que pretendemos salientar, porque a obra nascerá de um dado natural que marcará a sensibilidade do artista. Assim, para os marxistas, este não deverá buscar elementos artificialmente, nem estruturará sua obra só com base em situações imaginárias ou que convenham para determinados fins.

Aceitamos a concepção marxista de arte, por entendermos que a arte é também uma forma de conhecimento e que, conseqüentemente, é também necessidade de aproximação do artista com a realidade, com a finalidade de refleti-la e de captar o seu essencial.

Cumpramos, entretanto, salientar algumas concepções que negam ou modificam as coordenadas lançadas por Marx e seus seguidores no tocante à arte e à sociedade...

F. Antal ⁽⁷⁾, por exemplo, num prolongamento dos trabalhos da Escola de Viena, no que diz respeito à posição da arte na sociedade, afirma que a arte só se desenvolve em alguns grupos privilegiados da sociedade, o que exclui a possibilidade de uma ação recíproca da arte sobre a mesma. Não concordamos com esta proposição de Antal, pois está marcada por limitações que nos levariam a ver a arte a serviço de outros fins, que não os estéticos; assim, teríamos como resultado uma arte dirigida e "propagandística", o que implicaria mais uma vez uma visão da arte extremamente redutora.

Outra posição que nega o envolvimento da arte com fatos exteriores é a de Upton Sinclair ⁽⁸⁾. Ele exalta somente o subjetivismo do autor ao afirmar que a arte resulta não da lógica, mas do culto ao eu do autor.

Benedetto Croce (9) também não considera a arte como resultado de influências fora dela mesma, ou mesmo materiais. Para Croce a arte brota pura, apenas do homem individual, sem outros envoltórios que não os de sua atividade mental perante o Belo.

Com referência às relações arte e sociedade, devemos considerar ainda as posições de outros teóricos que, como Marx, sentem que é a sociedade mesma que oferece ao artista uma possibilidade de identificação coerente da sua obra com certos aspectos da vida e do espírito do seu tempo.

A concepção estruturalista-genética considera que a arte é um meio de ação e de conhecimento que tem por objeto as estruturas e os modelos humanos, e que por isto é um meio de conhecimento deste mesmo humano. Sentimos aqui, mais uma vez, a ratificação do conceito de estética marxista no que diz respeito à íntima e indissolúvel ligação entre o estético e o social. Segundo esta concepção, a ligação entre literatura e sociedade está marcada como que por um caráter quase compulsório. Este aspecto de obrigatoriedade entre arte e sociedade é confirmado também por Duvignaud (10), quando afirma que o artista intervém no grupo; daí, não poderemos dissociar o social, da expressão artística. O artista tem rápidas visões dos fins a atingir em termos artísticos, que serão a posteriori burilados a partir de sua vivência, de suas experiências e dos seus relacionamentos grupais. Não há uma captação repentina e total do social que virá a ser obra de arte, mas uma assimilação lenta e profunda.

Também Francastel (11) salienta a importância da sociedade na criação artística e diz que esta é um caminho para conhecer o social, uma vez que ela se organiza a partir de um plano humano e que por isto é comunicação, porque através dela o homem co

munica o seu pensamento, "sai de sua individualidade" (12), como afirma o autor. Não é somente o social em termos de aqui e agora que se liga intimamente à obra, mas um social-ontem, um social-história.

Sánchez Vázquez ratificando o conceito de Marx, diz que "a obra de arte é produto do homem historicamente condicionado" (13) e ligado a uma série de tradições que nela se presentificam.

Lukács (14) por sua vez, também se pergunta sobre a possível significação do histórico-social na estrutura da obra. Antônio Cândido, a partir de estudos em que prova a penetração dos fatores externos na estrutura do livro e a conseqüente absorção pela arte da dimensão social (15), responde à questão levantada por Lukács, ou seja, em que medida os fatores que vão formar a estrutura da obra (ambiente, costumes, idéias), atuam nesta estrutura, e se a determinam ou não. O histórico-social é realmente significativo para a estrutura da obra, visto que os fatores externos penetram realmente nela. Antônio Cândido, enfatiza que ao fazermos uma análise crítica devemos entender o elemento social como fator da própria construção artística, considerando-o como elemento estetizante da obra de arte (16).

Antônio Cândido propõe um enfoque das relações entre obra e sociedade, partindo dos fatores externos para chegar ao que mais importa em termos da obra literária: a fusão das idéias do externo (o social em todos os seus aspectos ou enfoques possíveis) e do interno (estrutura da obra em si), ou seja, que todos e cada um dos elementos sociais e psíquicos são indispensáveis e formam parte de um todo, um atuando no outro, de fora para dentro, como matéria (17). Diz o autor, que ao analisarmos a obra literária

ria, devemos considerar forma e conteúdo como momentos dialéticos de um todo. A análise pode ser feita a partir de um ou de outro, uma vez que, como afirma, a análise da forma leva de uma ou de outra maneira ao conteúdo e este leva por sua vez à forma (18); ou seja, Antônio Cândido tem do texto uma concepção totalizadora ao considerar o fator social não apenas como matéria da obra, elemento veiculador de uma dada realidade, mas fator principal da própria construção artística.

O pensamento de Serge Perottino, endossando o de Marx, Lukács e Antônio Cândido, proporciona um fecho para o que afirmamos até aqui: "O modelo que constitui uma obra de arte não nasce no vazio. Ele se inscreve num contexto histórico-social, que lhe dá as condições necessárias à sua criação" (19). Será a estrutura da obra de arte literária que irá conter em si as variadas maneiras do autor ver e sentir o mundo e o que o compõe. Segundo Franca, a estrutura da obra de arte é a "coisa em si, simultaneamente significante e significada" (20). A estrutura da obra representa a percepção, a vivência do artista; é "a figuração do espetáculo fascinante do universo" (21), a seus olhos, o que resulta numa perfeita simbiose do real e do imaginário, a partir da criação do artista em termos de organização da composição, advinda de um modelo de vida que se adapta ao seu espírito.

Roger Bastide também enfatiza a relação entre obra e sociedade, pois considera que "a arte não flutua no espaço, vive num certo meio social e está sempre subordinada a um conjunto de forças que tendem a mantê-la ou modificá-la,..." (22).

Como vimos até aqui, há realmente influências recíprocas entre arte e sociedade e é a sociologia estética, segundo Charles Lalo, que as estuda em termos de arte em si mesma e como

realidade social e de influências de uma na outra. Diz Lalo, entretanto, que a preocupação da sociologia estética reside, quase que precipuamente, no exame das regras sociais que explicam as referidas influências (23).

Roger Bastide (24) afirma que a sociologia estética estuda não apenas as relações entre as formas sociais e as estéticas, mas ainda as condições em que a coerção social determina ou não a evasão que determinadas obras de arte traduzem. Esta evasão não existe em si mesma, mas sim modelada pela sociedade que lhe impõe suas regras e seu ritmo. Parece-nos, assim, que Bastide vê na sociologia estética maior amplitude quanto à sua finalidade.

Cumpre também fazer referência a teorias que dão excessiva ênfase à arte enquanto instrumento e intérprete de uma ideologia. W. Weisbach (25), ligado à Escola de Viena, pertence a este grupo. Considera ele que o artista vai de encontro a realidade para expressar em sua obra a cosmovisão de sua época e de sua classe.

Parece-nos incontestável que a obra tenha um caráter ideológico, justamente por ser ela reflexo de uma série de divisões sociais que a humanidade tem sofrido com o passar do tempo (26). Mas, não podemos considerar a obra de arte apenas como a resultante de "instâncias ideológicas", pois incorreríamos em uma concepção redutora da arte. A arte encarada somente sob o aspecto ideológico correria o risco de se tornar obsoleta, "decadente", pois as idéias e conceitos que os homens produzem e que explicam suas atividades e suas relações uns com os outros são mutáveis, não apenas de época para época mas, também, no interior de uma mesma sociedade. Assim, a ideologia vigente em um determinado momento histórico ou para um determinado grupo social pode-

rã, às vezes, não ter forças de universalidade, de perenidade. Se o valor de uma obra residisse apenas na ideologia que ela veicula, seu estatuto específico de obra de arte, ou seja, sua capacidade de transcender o seu grupo, estaria seriamente ameaçada, visto que as ideologias que alimentam uma determinada arte podem, enquanto ideologias particulares, tornarem-se coisas do passado. Daí entendemos porque Vázquez afirma que "nenhuma arte verdadeira pode ser decadente". A decadência artística aparece tão somente com a simulação, a detenção ou o esgotamento das forças criadoras que se objetivam precisamente na obra de arte. Os elementos de decadência que uma obra pode conter - pessimismo, perda de energia vital, atração pelo anormal e pelo mórbido, etc. - expressam, na verdade, uma atitude decadente diante da vida. Mas do ponto de vista artístico, tais elementos só podem seguir dois caminhos: ou são tão poderosos que esgotam o impulso criador, ou então já se encontram integrados e transcendidos na obra de arte, contribuindo assim, numa curiosa dialética da negação da negação, para afirmar o poder criador do homem que, em última instância, é a própria negação de uma atitude vital decadente" (27).

Não podemos negar, evidentemente, as relações entre arte e ideologia. Estas relações existem, embora complexas, pois ambas não se identificam e nem se opõem totalmente.

Se entendemos a ideologia como as idéias e conceitos que os homens produzem e que explicam suas atividades e suas relações uns com os outros, parece-nos correta a afirmação de Lukács, segundo a qual o escritor não pode deixar de lado a realidade objetiva no momento em que aciona o seu reflexo da realidade, pois corre o risco de cair no subjetivismo, na ideologia pura, no partidarismo (28). Entretanto, para Lenin e Engels, "o partidarismo

não deixa de ser elemento da realidade objetiva e do seu reflexo objetivo artisticamente justo" (29). Em parte, concordamos com a afirmação de Lukács, pois o artista é elemento integrante do ambiente que reflete em sua obra e conseqüentemente está impregnado de suas tendências.

Como os marxistas, também Antônio Cândido valoriza (mas não absolutiza) as influências do elemento ideológico na criação da obra artística: "... quanto à obra, focalizemos o influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável" (30).

A função ideológica decorre de certas idéias do autor que se propõe mostrar certas facetas da vida e dos indivíduos em si. Essa junção não é de modo algum, como já dissemos anteriormente, a única que se deve considerar. Esclarece Antônio Cândido que "esta função é importante para o destino da obra e para sua apreciação crítica; mas de modo algum é o âmago do seu significado, como costuma parecer à observação desprevenida" (31).

Considerando a não exclusividade do elemento ideológico na obra, mas admitindo como os marxistas, que este elemento está implícito num todo, achamos necessário discorrer sobre o processo da reificação, o qual penetra nos indivíduos de uma determinada sociedade a partir das influências ideológicas das diferentes classes sociais e que tem como pontos determinantes as condições políticas, sociais e econômicas imperantes nessa sociedade.

O problema da reificação foi estudado por Lukács, baseado na teoria marxista do "fetichismo da mercadoria". Houve em Lukács, como no mestre, a vontade de penetrar nas realidades huma

nas, partindo das mutabilidades sentidas nas relações dos homens, uns com os outros, num mesmo grupo social. Sentiu Lukács que essas mutações provocavam nos indivíduos certas conseqüências intelectuais e psíquicas e notou que isto começou a acontecer precisamente a partir do momento histórico em que a produção para o mercado, nas sociedades capitalistas, passou a ser uma realidade ineludível.

A reificação e a conseqüente alienação são pontos de apoio importantes para nosso estudo, uma vez que sendo ambos processos resultantes de uma série de articulações do real, seu entendimento também nos ajudará na consecução de nosso propósito prioritário: demonstrar em que medida o social penetra na literatura. O interesse desta abordagem se deve à constatação que fizemos de que a reificação marca algumas das personagens do romance, objeto de nosso estudo.

"A reificação consiste essencialmente na substituição do qualitativo pelo quantitativo, do concreto pelo abstrato e está estreitamente ligada à produção para o mercado, principalmente à produção capitalista" (32).

Provoca, a reificação, graves perturbações nas reações e nas relações humanas. Ela leva o indivíduo à perda do seu caráter humano, que passa a ser apenas força de trabalho, um dente da grande engrenagem que produz objetos para o mercado. Marx justifica todo o processo de reificação na produção anárquica, regulada pelo mecanismo do mercado (33).

Retrocedamos no tempo e pensemos nas primeiras manifestações de comércio que só se realizavam entre a própria comunidade. O grupo produzia para o seu próprio consumo. Mais adiante passou-se a negociar as mercadorias excedentes, que eram trocadas

por outras. Assim, o sistema de comércio e de produção evoluiu paulatinamente, até chegar à produção apenas para a venda, o que contraria as bases da antiga economia natural. Hoje, nas sociedades em que a maioria dos bens se produzem para o mercado e em que tudo tem seu preço, isto gera, nos grupos, mudanças que não podem deixar de ser consideradas. Estes problemas surgiram a partir da divisão da sociedade em classes sociais e sempre com referência à produção e distribuição das riquezas.

Com o surgimento da sociedade capitalista, transforma-se a relação do indivíduo com a sua consciência, a qual "torna-se um simples reflexo, perde toda função ativa, na proporção em que o processo de reificação, consequência inevitável de uma economia mercantil, se estende e penetra no âmago de todos os setores não econômicos do pensamento e da afetividade" (34).

O valor de uso, que era o ponto forte das antigas sociedades, cai por terra e dá passagem ao valor de troca. A consciência das necessidades do grupo em função dos bens produzidos já não existe. O indivíduo, hoje, sabe que tudo vale dinheiro, não importa quanto. O valor de uso importa por causa do valor de troca. Só se fabrica o que se vende, não sendo considerada a qualidade do produto. Pensa-se apenas no preço (35). Como decorrência, os interesses dominam os laços afetivos; e temos como resultado a estrutura capitalista derrubando a estrutura psico-afetiva do homem, que apenas vê uma constante negação dos elementos-qualidade, sensibilidade, etc..

Assim, a sociedade capitalista deturpa as relações entre os homens: as sociais, as espirituais e as psíquicas, aparentemente naturais, mas por detrás das quais se esconde o valor da troca, o preço em tudo e por tudo, a quantidade acima da qualida-

de. As relações humanas passam a ser relações entre coisas; surge daí a reificação, o fenômeno fetichismo da mercadoria (36), a objetivização do homem que observa, sem poder fazer nada, um mundo "em que os únicos elementos realmente ativos são as coisas inertes" (37) e são nelas que os homens centram sua ação.

A própria atividade humana no mundo capitalista, diz Marx, "não é apenas isolada de seus produtos, mas se encontra ela própria integrada nas coisas, na medida em que a força de trabalho se torna uma mercadoria que flui um valor e um preço próprios" (38). O indivíduo vai se desqualificando de suas aptidões, que já não se contam como aptidões humanas, ou seja, ele não vale pelo que é, mas pelo que produz. Seu trabalho é uma mercadoria que se vende, não um "dom" ou uma criação pessoal que lhe proporcionam bem estar e desenvolvimento mental.

A reificação, resultado do mundo capitalista, também deixa suas marcas na política e na justiça, âmbitos nos quais a arbitrariedade de decisões é uma constante. As decisões estão sempre envoltas em interesses outros, sempre econômicos, naturalmente.

Esta desumanização do homem pela sociedade industrial, que se dá em todos os níveis ou escalões sociais, esta "renúncia do homem a si mesmo, o abandono do Deus que existe dentro do homem" (39), leva-o também a um estado de alienação, quase sinônimo da reificação que, segundo Marx, manifesta-se no trabalho e na divisão do mesmo; isto porque o trabalho é um constrangimento que o leva a produzir objetos que a eles são estranhos e que o dominam (40), a ele, também objeto, que pertence a outros. Temos, então, o homem simultaneamente reificado e alienado, pois além de serem minimizadas suas qualidades e potencialidades de ser humano,

ele perde também a consciência de si, em função da grande máquina-mundo.

"Nesse sistema mecanizado de produção, o homem não mais produz o que quer. Limita-se a fazer a máquina funcionar. Ignora o destino do seu produto, que não lhe pertence e, quase sempre, nem sabe mesmo para que serve. Recebe apenas um salário em troca da sua força de trabalho, o qual lhe permite recuperar as energias gastas, recompor seu organismo, para que amanhã possa novamente vendê-las ao dono da máquina. Ele se coisifica, anula-se nesse processo. Não é mais um homem com capacidade de pensar, agir, tomar decisões. É apenas uma peça de engrenagem que quando gasta pelo uso, pode ser substituída. Ele está desominizado" (41), e sente a triste sensação de não ter capacidade de criar livremente sua própria vida, de não ser total e plenamente dono de si. A alienação acontece no momento em que foge ao indivíduo o controle de sua própria criação, de sua própria produção, que a ele mesmo aparece como coisa estranha; o homem alienado recebe tudo isto passivamente (42).

Nos pressupostos teóricos que, paulatinamente, estamos desenvolvendo, sempre em função do interesse de demonstrar a assimilação do social pelo estético, cerne de nossa análise em "Terras do Sem Fim", enfatizamos a posição marxista e deixamos bem clara nossa adesão a ela.

Assim, baseados em tudo que expusemos e apoiados nas teorias de Marx, Lukács e Antônio Cândido, que por sua vez se interpenetram, sentimos e reafirmamos que há realmente uma íntima relação entre arte e sociedade.

Temos então, que "a verdadeira arte revela sempre aspectos essenciais da condição humana, mas de um modo que esta re-

velação possa ser compartilhada" (43); e desde que a obra de arte é, em sua essência, diálogo e comunicação em termos de tempo e espaço, é ponto pacífico que seu consumo é aberto e eminentemente social; e é este consumo que transforma a obra de arte em fonte constante de contemplação, de crítica, de valorização e entendimento, de tal maneira que nos permite perceber e usufruir toda a riqueza humana nela objetivada.

Faremos, agora, uma série de reflexões sobre a arte realista, uma vez que, em nosso estudo sobre "Terras do Sem Fim", apoiar-nos-emos nos conceitos lukácsianos e nos de outros autores que discutem este tema, para elucidar várias situações do romance.

Em princípio, cabe dizer que a arte realista parte de uma realidade existente, revelando verdades sobre o homem em termos de suas relações humanas, sociais, políticas e econômicas.

Sánchez Vázquez aponta três níveis distintos de realidade: "a realidade exterior, existente à margem do homem; a realidade de nova que o homem faz emergir e que a transcende, humanizando a anterior, e a realidade humana que transparece nesta realidade criada e na qual se dá certo conhecimento do homem" (44).

O verdadeiro realismo não parte só daquilo que se vê, mas daquilo que quando se vê se transforma em algo que faz pensar em termos de humano, a partir justamente do reflexo artístico que consiste em proporcionar uma imagem da realidade. Mas este reflexo do real na consciência não é um ato simples, um reflexo num espelho, e sim, um processo, um processo que é um movimento, uma aproximação da realidade essencial; o que vale dizer que para poder representar a realidade humana com eficácia, é preciso captar em profundidade os aspectos contraditórios e essenciais dessa realidade. Assim, o reflexo da realidade na Arte deve ser sempre

um reflexo totalizante, um reflexo que, simultaneamente, aprofunde e amplie o conhecimento do mundo humano, ou seja, um reflexo que implique transformação. Assim, a obra, enquanto reflexo da realidade, deve levar o leitor além de suas próprias experiências em termos de intensidade; nesse momento, a arte cumpre sua função amplificadora, pois reflete a vida em seu constante movimento, ou seja, reflete, esteticamente, a vida em sua "concreticidade".

Lukács, já dizia: "A missão da arte consiste no restabelecimento do concreto" (45), isto quer dizer que a arte revela sempre uma porção maior ou menor da realidade em termos de um todo completo que não necessita do "lá fora" para ser entendido, pois já se apresenta como uma significação da totalidade.

Lukács salienta, também, a importância da escolha do detalhe, uma vez que essa tem base no reflexo artístico, na necessidade objetiva. O detalhe deve ser parte integrante de um conjunto e não resultado de uma escolha isolada. Ele reflete a vida, seja a partir da observação do artista ou criado por sua fantasia a partir de suas experiências (46).

Para Lukács a arte é "uma das formas possíveis de que o homem dispõe para refletir ou captar o real" (47), ou seja, é pela arte que o mundo e a realidade, em constante mutação, se revelam ao indivíduo. Para o autor, a verdadeira obra de arte é realista e sobrevive a partir de sua capacidade de refletir a realidade.

O realismo deve transcender a realidade, ultrapassá-la no processo da criação artística. Na obra de arte realista deve haver coesão, ou seja, tudo deve ter conexão em termos de intensidade, pois o realismo equivale justamente à essência da realidade

que se encontra sob a superfície.

Quanto ao realismo literário, ele é tratado também por outros autores, cujos enfoques aproximam-se em maior ou menor grau do de Lukács. Diz Ernst Fischer (48) que pela arte o artista domina a realidade, transforma a experiência em memória, esta em expressão e a matéria em forma. A arte deve partir de uma grande experiência da realidade e deve tomar forma a partir da objetivização da mesma. O autor aproxima-se, portanto, da linha lukácsiana. Serge Perottino (49), por sua vez, ao comentar Francastel, apresenta uma concepção que não nega a de Lukács, mas que enfoca, diferentemente, a recriação do real, ao afirmar que entre arte e sociedade há uma relação de homologia, pois que a arte realiza um modelo possível das relações sociais. Assim, a arte consiste na criação de modelos imaginários que não negam, absolutamente, a realidade, mas que, ao contrário, constituem o excedente desta realidade, visto que estes modelos manifestam uma escolha humana.

A concepção lukácsiana, sobre arte realista ainda sofre influências indelévels do positivismo crítico para o qual o texto é "uma incorporação dos elementos tomados à realidade e transformação destes em assuntos, temas e motivos da composição" (50).

Lukács amplia e dá maior relevo à proposta (um tanto es tática) do positivismo crítico, quando confere ao texto um caráter de inesgotabilidade no tocante à vida que este reflete, tendo em vista que a vida não pára e está em constante renovação.

Antônio Cândido chama a atenção para a importância das novas perspectivas abertas por Lukács, em relação ao positivismo crítico, quando diz: "ele se interessa não apenas pela transposição do fato em tema, mas pela função deste processo na estruturação da obra. Neste caso, o elemento social se torna fator de cons

tituição da estrutura, não modelo do conteúdo" (51).

O fato, de que o elemento social seja fator de constituição da estrutura da obra literária, tem para Lukács significado bem mais profundo, pois como frisa Antônio Cândido, "... os marxistas desconfiam da camada aparente e procuram vê-la como afloramento, manifestação superficial de significados profundos, que podem ser diferentes e que, estes sim, exprimem as relações reais com a sociedade" (52).

As teorias até aqui expostas (com exceção das de Antal, Upton Sinclair e Benedetto Croce), não obstante as variações de ênfase que possam apresentar quanto a determinados aspectos das relações entre literatura e sociedade, têm em comum o fato de admitirem, de modo inequívoco, a existência de um vínculo entre a sociedade a que pertence o autor e a criação da obra, a qual se transforma, a partir daí, na representação (ficcional) da realidade exterior. Claro está que quando os fatos da realidade exterior se transformam em assunto do texto, estes fatos se organizam de diferente maneira, mas sempre relacionados com o real, deformado e transfigurado através do fazer estético.

Concluindo a abordagem teórica pertinente ao estudo das relações entre literatura e sociedade, queremos deixar bem claro que entendemos por "arte realista" toda arte que, partindo da existência de uma realidade objetiva, constrói com ela uma nova realidade, fornecendo-nos verdades sobre a realidade do homem concreto que vive numa determinada sociedade, vivenciando, assim, certas relações humanas histórica e socialmente condicionadas. Então, o realismo equivale, em última instância, à essência da realidade que se encontra sob a superfície, ou seja, ele é a representação do real, no qual se reflete a essência de fenômenos humanos; este

"reflexo" é, por sua vez, o resultado da conversão do conteúdo (plasmado) em uma forma artística e vice-versa, num inesgotável processo, pois "o desenvolvimento da realidade do homem não tem fim" (53). É nesta perspectiva que entendemos "Terras do Sem Fim" como obra representativa do realismo literário.

Visto que nosso principal objetivo, no presente trabalho, é a análise de "como" o social é assimilado, esteticamente, em "Terras do Sem Fim", achamos por bem fazer, neste capítulo, embora superficialmente, uma abordagem teórica sobre os níveis da narrativa, níveis estes que veiculam a interiorização do dado social na obra literária.

Sabemos que a estrutura da narrativa apresenta-se articulada em dois níveis (história e discurso), os quais contêm elementos que se relacionam intimamente entre si, em um processo integratório indissolúvel.

O nível da história, subentendendo-se aquilo que é contado, é representado pela sintaxe narrativa, pelas personagens (com suas respectivas ações), pelo tempo e pelo espaço romanescos. Nosso enfoque, neste nível, visará, além da sintaxe narrativa, ao estudo das personagens, do espaço e do tempo, tratando-os em suas linhas mais gerais.

O nível do discurso, subentendendo-se o modo como a história é contada, é constituído pelo ponto de vista ou foco narrativo (ou ainda a perspectiva do autor), pelos modos da narrativa e pela temporalidade narrativa. Trataremos, nesse nível, apenas do foco narrativo, responsável pela perspectiva do narrador em face do mundo narrado.

Dizemos que a narrativa é história, visto que ela evoca, de certo modo, a realidade, através de suas personagens e aconte-

cimentos que lembram o real. Ela é discurso porque pressupõe o trabalho ou atividade de um narrador que conta a história e ainda a existência de um leitor que irá recebê-la.

Às técnicas de organização dos acontecimentos narrativos da obra, dá-se o nome de sintaxe narrativa.

Salientamos quatro modos de ligação dos acontecimentos narrativos, ou unidades de ação no discurso, apontados pelos estruturalistas: 1. Encadeamento ou justaposição - as seqüências seguem-se imediatamente umas às outras, o que resulta numa narração linear. 2. Enclave ou intercalação - é o caso de seqüências, ou histórias que se incluem dentro de outras. 3. Emparelhamento - personagens diferentes vêm distintamente ou contrariamente uma mesma ação. É o caso da chamada conversão dos pontos de vista. 4. Alternância - consiste em relatar, alternadamente, duas ou mais histórias, que são retomadas, posteriormente, pelo narrador, no ponto em que foram interrompidas.

Há outros procedimentos de ligação entre as seqüências narrativas, como: Simultaneísmo - quando várias histórias são relatadas simultaneamente e se ligam entre si, através de outras técnicas de construção do enredo. Uma variante da alternância é o Contraponto - quando duas histórias opostas são retratadas, marcando o antagonismo entre ambas. Temos ainda o Flash-back - que é um retorno ao passado, de forma lógica, que explica o momento presente (54).

As ações narrativas surgem através das personagens, e por este motivo "a personagem deve manter uma certa relação com a realidade do mundo, participando de um universo que se possa equiparar ao que conhecemos na vida" (55). Esta relação da personagem com a realidade nos mostra que tanto a obra de arte, quanto

o mundo, encerram em si "vida".

Em nosso estudo da personagem, no presente trabalho, aceitamos a proposta de análise de Edda A. Ferreira (56) a partir de um método integrativo. Este método une em si, dinamicamente, as concepções estruturalista e psicológica da personagem, visto que estas não se opõem, mas antes, complementam-se, pois a ação (corrente estruturalista) pressupõe sempre um modo específico, particular do ser que a realiza (concepção psicológica).

Para os estruturalistas não há preocupação com os predicados estáticos da personagem, com aqueles elementos que a qualificam e lhe atribuem sentimentos, intuição, princípios éticos, etc.. Sua preocupação reside apenas naquilo que a personagem faz.

Para a concepção psicológica é justamente ao contrário. A preocupação reside no porquê a personagem faz a partir do que é, a partir de seus sentimentos, intuições, etc..

O método integrativo propõe analisar a personagem como atuante e qualificá-la por suas ações e pelo que é, tomando como base para entendê-la o próprio ser humano em suas ações e comportamentos.

O primeiro passo a dar, no método integrativo, é partir das funções (aspecto funcional - ações) que são as constantes; si simultaneamente, como complemento do fazer, deve-se investigar os atributos da personagem (variáveis de uma a outra, embora realizem a mesma ação); isto porque, o enfoque exclusivo da personagem enquanto atuante, não fornece elementos para um conhecimento global da mesma, uma vez que toda ação pressupõe o ser; e como decorrência, resultam interrogações sobre o porquê, o como e o quando praticou-se tal ou qual ação.

Respondidas estas questões, teremos a revelação do ser

na totalidade, ou seja, o que ele faz e o que é.

Edda A. Ferreira (57) denomina o aspecto funcional, o fazer, como núcleo operativo e o que qualifica o ser, como dado individualizante.

Devemos entender, por núcleos operativos, as ações do ser ficcional. "Esses núcleos não apenas designam os atos das personagens, isto é, reportam-se a uma funcionalidade do fazer, mas indicam todas as situações que representam alguma importância para o desenrolar da ação, ou seja, que têm um caráter funcional" (58).

Os dados individualizantes são as qualificações da personagem e, portanto, elementos variáveis de pessoa a pessoa, ou seja, tudo aquilo que a individualiza física e psiquicamente. Diz Edda A. Ferreira que "esses dados corresponderiam em última análise, aos índices e informantes de que nos fala Roland Barthes (59), e que se referem à funcionalidade do ser e não do fazer; eles dizem respeito ao caráter da personagem e dão informações sobre seus sentimentos, sobre sua identidade, etc." (60).

Esta análise da personagem a partir do método integrativo trata de um conjunto de operações que levam a um objetivo específico: o conhecimento da personagem na sua totalidade, ou seja, a análise das ações e da psicologia desta personagem enquanto ser ficcional, mas que traz em si, inegavelmente, uma camada de humanidade.

Assim, chegaremos, mesmo utilizando-nos da concepção estruturalista, ao que propõe a tradição romanesca a respeito da personagem ao penetrarmos em sua individualidade, vivência e experiência, das quais nós podemos participar, pois a personagem tem no mundo as mesmas relações que nós, como diz Nelly Cormeau: "a ilusão de realidade que uma personagem possa nos dar será intensificada a cada

passo de sua existência se ela aparecer cheia de uma integridade de vida... se nós a reconhecemos a cada instante como um ser carnal, inteligente e sensível, capaz de todos os gestos cotidianos" (61).

Passaremos agora a discorrer sobre o tempo e o espaço. O tempo é a "sucessão dos anos, dias, horas que marcam para o homem a noção de presente, passado e futuro. É dentro do tempo, "meio contínuo e indefinido" (62), que os fatos acontecem de forma irreversível.

Podemos entender o tempo, na história narrativa, como a época em que se passam os acontecimentos e a duração dos mesmos.

Dentro da narrativa podemos classificar o tempo em duas grandes categorias: 1. Tempo datado - quando a data ou a época em que ocorreram os fatos, são indicados claramente pelo narrador ou por alguma personagem. 2. Tempo indiciado - aquele que não nos é apresentado claramente, mas, que pode ser detectado, ao menos por aproximação, a partir de alguns elementos indiciais. Dentro destas categorias, temos o tempo histórico e o tempo cósmico ou telúrico, que dizem respeito às estações do ano; ambos podem ser datados ou indiciados.

Há uma terceira categoria de tempo ligada, exclusivamente, à personagem: é a durée ou tempo interior, que indica a ressonância do tempo externo no íntimo da personagem, de modo a marcar-lhe seu comportamento e fixar-lhe valores ligados àquela ressonância, seja do passado, do presente ou em relação ao futuro (63).

Por espaço narrativo, entendemos os elementos descritivos da narrativa: lugares, objetos e fenômenos da natureza que

inseridos no mundo do romance, compõem o seu cenário.

Também o espaço romanesco é classificado em duas grandes categorias: 1. Espaço dinâmico ou funcional - espaço que se liga intimamente à trama romanesca e, que de uma ou outra forma, tem alguma importância no desenvolvimento da história. 2. Espaço estático - é aquele que apenas serve de moldura, de pano de fundo para o desenvolvimento da história. Dentro dessas categorias podemos focalizar outros tipos de espaço: físico ou referencial, simbólico ou indicial. O primeiro refere-se a objetos, lugares ou fenômenos da natureza. O espaço simbólico leva-nos a uma significação dos acontecimentos ou ao modo-de-ser das personagens.

Temos a salientar, ainda, três tipos de espaço ligados apenas à personagem: 1. Espaço subjetivo - que existe apenas no íntimo da personagem (espaço idealizado). 2. Espaço caleidoscópico - que implica mudanças no comportamento ou no humor da personagem, conforme ocorram mudanças no espaço exterior. 3. Espaço social - caracterizado pela classe ou pelo grupo social a que pertencem as personagens romanescas e que configuram os aspectos sócio-econômico e político-cultural do romance (64).

Ao nível do discurso, como já dissemos, trabalharemos com o foco narrativo, que é, em outras palavras, a apresentação dos fatos segundo a ótica do narrador em face do mundo narrado.

O narrador, no momento em que instaura o discurso narrativo, poderá fazê-lo ausentando-se da história, sendo apenas um mero observador, caracterizando-se assim, o narrador extradieгético; poderá também estar presente na narrativa como personagem central ou secundária, ou como mero observador que conhece, convive e analisa as personagens, mas que nem por isto vai influir nos

acontecimentos, é o caso do narrador intradiegético.

O foco narrativo leva-nos a ver o mundo representado no romance através das relações que o narrador mantém com este mesmo mundo. Esta visão de mundo chega a nós através da forma pela qual o narrador percebe a história, através de sua perspectiva do mundo narrado, ou seja, dos acontecimentos que envolvem as personagens em um determinado tempo e em um espaço determinado.

O foco narrativo também é classificado de vários modos; a classificação tradicional, aponta-nos três tipos de foco narrativo: 1. Narração onisciente - o narrador tem uma visão panorâmica do mundo romanesco, pois conhece tudo o que diz respeito à personagem e aos acontecimentos. 2. Narração semi-onisciente - as visões do narrador e da personagem coincidem. Um sabe tanto quanto o outro. O narrador sabe "quase" tudo sobre os acontecimentos. 3. Narração limitada - o narrador descreve ou narra apenas o que vê, alheio à causalidade dos acontecimentos e sem penetrar no interior das personagens.

Poderíamos, ainda, indicar outros tipos de foco narrativo, mas os aqui mencionados são os mais comumente empregados na apreensão da realidade, por parte do narrador, numa ânsia cada vez maior, sobretudo no romance moderno, de refletir artisticamente o mundo que o cerca.

Concluindo este item, podemos assegurar que tanto as teorias sobre as relações entre arte e sociedade, como as que dizem respeito à narrativa ficcional, servirão de embasamento para a elaboração da análise do romance "Terras do Sem Fim".

Notas Bibliográficas e Explicativas

Fundamentação Teórica

- (1) LUKÁCS, Georg. "Arte y verdad objetiva". In: Problemas del realismo. México, Fondo de Cultura Económica, 1968. p. 22.
- (2) FISCHER, Ernst e outros. "A função da arte". In: Sociologia da arte. Rio de Janeiro, Zahar, 1966. p. 21.
- (3) VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. "Estética e marxismo". In: As idéias estéticas de Marx. 2 ed., Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1978. p. 104.
- (4) Idem, ibidem, p. 106.
- (5) CÂNDIDO, Antônio. 5ª Conferência: Literatura e sociologia. 2º Encontro Nacional de Literatura. Agosto 1975, p. 3-4.
- (6) MEMMI, Albert. "Cinco proposições para uma sociologia da literatura". In: Sociologia da arte II. Rio de Janeiro, Zahar, 1967. p. 90.
- (7) FRANCASTEL, Pierre e outros. "Problemas da sociologia da arte". In: Sociologia da arte II. Rio de Janeiro, Zahar, 1967. p. 15.
- (8) LUKÁCS, Georg. "Arte y verdad objetiva". Op. cit., p. 29.
- (9) FRANCASTEL, Pierre e outros. Op. cit., p. 20.
- (10) DUVIGNAUD, Jean. "Problemas de sociologia da arte". In: Sociologia da arte. Rio de Janeiro, Zahar, 1966.
- (11) PEROTTINO, Serge. "A noção de estrutura na obra de Francastel". In: Estruturalismo e marxismo. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
- (12) Idem, ibidem, p. 240.
- (13) VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. Op. cit., p. 28.
- (14) CÂNDIDO, Antônio. "Crítica e sociologia". In: Literatura e sociedade. 5 ed., São Paulo, Ed. Nacional, 1976. p. 4-5.
- (15) Idem, ibidem.

- (16) Idem, ibidem.
- (17) Idem, ibidem.
- (18) CÂNDIDO, Antônio. 5^a Conferência: Literatura e sociologia.
Op. cit.
- (19) PEROTTINO, Serge. Op. cit., p. 238.
- (20) Idem, ibidem, p. 243.
- (21) Idem, ibidem, p. 244.
- (22) BASTIDE, Roger. "Problemas de sociologia da arte". In: Sociologia da arte II. Rio de Janeiro, Zahar, 1967. p. 48.
- (23) Idem, ibidem, p. 44.
- (24) Idem, ibidem, p. 46.
- (25) FRANCASTEL, Pierre. Sociologia da arte II. Op. cit., p. 16.
- (26) VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. "O marxismo contemporâneo e a arte".
Op. cit.
- (27) Idem, ibidem, p. 30.
- (28) LUKÁCS, Georg. "Arte y verdad objetiva". Op. cit.
- (29) Idem, ibidem, p. 29.
- (30) CÂNDIDO, Antônio. "A literatura e a vida social". Op. cit.,
p. 30.
- (31) Idem, ibidem, p. 47.
- (32) GOLDMANN, Lucien. "A reificação". In: Dialética e cultura.
Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967. p. 138.
- (33) Idem, ibidem, p. 139.
- (34) Idem, ibidem, p. 111.
- (35) Idem, ibidem, p. 121.
- (36) Idem, ibidem, p. 122.
- (37) Idem, ibidem, p. 123.
- (38) GOLDMANN, Lucien. Op. cit., p. 125.
- (39) FROMM, Erich. Conceito marxista do homem. 3 ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1964. p. 45.
- (40) Idem, ibidem.

- (41) BASBAUM, Leôncio. "O trabalho". In: Alienação e humanismo. 3 ed., São Paulo, Edições Símbolo, Coleção ensaio e memória, 1978. p. 25.
- (42) FROMM, Erich. Op. cit.
- (43) VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. "Sobre arte e sociedade". Op. cit., p. 128.
- (44) _____. "O marxismo contemporâneo e a arte". Op. cit., p. 36.
- (45) LUKÁCS, Georg. Op. cit., p. 32.
- (46) Idem, ibidem, p. 28.
- (47) VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. "O marxismo contemporâneo e a arte". Op. cit., p. 41.
- (48) FISCHER, Ernst. "A função da arte". Op. cit., p. 18.
- (49) PEROTTINO, Serge. Op. cit., p. 237.
- (50) CÂNDIDO, Antônio. 5ª Conferência: Literatura e sociologia. Op. cit., p. 1.
- (51) Idem, ibidem.
- (52) Idem, ibidem, p. 6.
- (53) VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. "O marxismo contemporâneo e a arte". Op. cit., p. 43.
- (54) FERREIRA, Edda Arzúa. Anotações de curso. UFSC, 1978.
- (55) CORMEAU, Nelly. Psychologie du roman. Paris, Nizet, 1966. p. 28.
- (56) FERREIRA, Edda Arzúa. Integração de perspectivas. Rio de Janeiro, Editora Cátedra, 1975. p. 51.
- (57) Idem, ibidem.
- (58) Idem, ibidem, p. 51.
- (59) BARTHES, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits. Communications (Paris), (8): 1-27, 1966.
- (60) FERREIRA, Edda Arzúa. Op. cit., p. 52.
- (61) Idem, ibidem, p. 21.
- (62) FERREIRA, Edda Arzúa. Anotações de curso. UFSC, 1978.

(63) Idem, ibidem.

(64) Idem, ibidem.

4. ANÁLISE

4.1. Proposta de Leitura

Partindo da fundamentação teórica apresentada para a abordagem de "Terras do Sem Fim", no que diz respeito às relações entre literatura e sociedade, concepção do realismo literário e o problema da reificação e da alienação, trataremos a seguir, de fazer uma leitura do referido romance, tentando mostrar como se realiza, aí, a assimilação estética do social numa visão totalizadora da obra, na qual conteúdo e forma deverão apresentar uma relação de conversão recíproca, do que resultará sua unidade indissolúvel.

Essa leitura possibilitar-nos-á chegar à reconstrução do processo social, mostrando-nos como funciona a realidade histórica na estrutura do romance e de que maneira a dinâmica estética retrata a dinâmica social.

O texto será analisado de modo a ressaltar, simultaneamente, a integridade da narrativa como um todo orgânico e sua capacidade de assimilar a realidade social e cultural que reflete "Terras do Sem Fim".

Para isto, todos os dados fornecidos pelo romance, através das personagens e do narrador, serão colocados e ordenados como elementos que refletem a própria estrutura social, o que significa dizer que serão analisados não apenas no seu aspecto estritamente literário, mas ainda, no seu aspecto referencial, representado ficcionalmente.

Nosso trabalho de análise do romance apoiar-se-á em dois pontos básicos: as relações homem x homem e homem x terra, relações que nos levarão, infalivelmente, ao processo da reificação e da alienação humanas.

Investigando e interpretando os dois níveis da narrativa - o da história e o do discurso - procuraremos entender de que modo e em que intensidade os fatos narrados envolvem as personagens e o seu meio social; e assim, através desta integração, veremos recuperada, esteticamente, a realidade retratada em "Terras do Sem Fim".

Ao nível da história, trataremos das personagens (através do método integrativo) e das ações romanescas, bem como do espaço e do tempo. Enfocaremos, quando necessário, as técnicas empregadas na construção do enredo (sintaxe narrativa).

Ao nível do discurso nosso interesse recairá sobre o foco narrativo, ou seja, a maneira como o narrador interioriza o real do universo da ficção, a perspectiva do narrador em face da realidade recriada ficcionalmente: acontecimentos e personagens que instauram o mundo do romance.

Esse procedimento de análise deverá levar-nos a conclusões convincentes a respeito de nossa principal meta: a fusão de texto e contexto em uma relação dialética, na análise de "Terras do Sem Fim".

4.2. Visão Geral do Romance: Retrospecto Histórico - Cultural

Jorge Amado faz parte de um grupo de romancistas cuja preocupação precípua é refletir uma realidade específica, humana, nunca suficientemente revelada: a realidade brasileira. Com o romance dos anos trinta, romance tipicamente regionalista, é que este grupo se firmará e ganhará expressão no âmbito da ficção literária nacional.

A denúncia, a crítica social, a análise sobre a condição humana são as temáticas principais dessa literatura que tem em Jorge Amado um dos seus principais expoentes, dentro do grupo a que nos referimos; junto a ele e a sua produção, devemos considerar a literatura de Graciliano Ramos e de José Lins do Rêgo, ambas já marcadas por um caráter bem mais psicológico.

Não resta dúvida de que neste tipo de romance social, no qual a ficção brasileira se afirma, percebem-se bem fortes as marcas deixadas pela "Semana de Arte Moderna" no tocante à preocupação com a sociedade em termos de tipos, características, falares regionais e certa denúncia política.

O meio é que vai determinar os conflitos, bem como configurar, de certa forma, a própria estrutura da obra, em qualquer dos aspectos abordados pelo romance social desse momento. Assim se refere Antônio Cândido a este entrelaçamento entre o meio e a obra: "o externo, importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na estrutura, tornando-se portanto interno" (1).

De uma forma ou de outra, o romance dos anos trinta gi-

ra sempre em torno da crise social causada pela transferência do poder da aristocracia rural para a burguesia, situação esta que vem se apresentando num crescendo, já desde o século XIX, seja em que ambiente for: zona cacaeira, açucareira, bovina, cafeeira, etc..

A realidade que Jorge Amado traz à tona em "Terras do Sem Fim" é a das fazendas de cacau do município de Ilhéus e das pequenas povoações dos arredores, e a das lutas que os possuidores das terras travam entre si para a conquista das novas terras que irão proporcionar o nascimento de mais cacau. As matas do Sequeiro Grande são o móvel do conflito: terras ainda intocadas, plenas de mistérios e perigos, mas que quando devastadas proporcionam ao seu dono inúmeros benefícios.

Paralelamente a esse impasse da conquista das terras, Jorge Amado focaliza também outra luta; esta movida pela ânsia do controle do poder político por parte destes mesmos latifundiários: o velho Sinhô Badarô representa o passado colonial brasileiro; politicamente, é o homem da situação, e neste sentido tudo é favorável a ele. Horácio, "Coronel da Guarda Nacional", como ele mesmo se faz chamar, é o perfeito representante do burguês que surgiu do nada e que se fez às custas do seu próprio esforço. O Coronel Horácio representa a oposição até quase o final do romance. E é o "Seabrismo" que vai emprestar motivação política às lutas pela posse do Sequeiro Grande.

Este é o quadro social, representado em "Terras do Sem Fim", que se apóia no panorama histórico-econômico e sócio-cultural brasileiro (e porque não dizer internacional) e que vai levar a obra para uma perfeita identificação entre forma e conteúdo, na proporção em que o real for sendo assimilado, conforme pretende -

mos demonstrar.

O mundo de "Terras do Sem Fim" tem como cenário a República Velha, momento em que a burguesia emergente e o latifúndio oligárquico se opõem ferozmente, disputando a hegemonia da dominação do poder estatal.

O domínio, neste momento da República Velha, pertence realmente às classes agrárias ou rurais, representadas pelas Oligarquias a quem a burguesia está subordinada. Entretanto, estas duas forças estão também envolvidas pelas forças do imperialismo internacional, que pouco a pouco as irá enfraquecendo (quando do começo da crise do modelo agro-exportador, que associado ao imperialismo, impede a formação de um mercado interno para a colocação dos produtos nacionais) num estágio mais adiantado, a partir de 1930, na segunda República. Mas até então o domínio das classes agrárias será total e ascendente, numa destemida caminhada do poder nos órgãos municipais, estaduais e federais.

Tanto latifundiários quanto burgueses têm em comum o Coronelismo, um tipo de poder político existente desde o Império, que teve seu ponto máximo na República Velha e cuja ação é, naquele momento, exercida pelos chefes locais.

O título de Coronel vem dos tempos da Guarda Nacional, momento em que o Coronel era aquele chefe político ajudado e apoiado pelo Governo e a quem eram dados tão amplos poderes, que chegava a ter ascendência na própria administração federal (2).

A importância do Coronel no momento da República Velha está ligada, diretamente, ao número de eleitores com que conta. Assim sendo, o Coronel interfere sobre seus subordinados, no sentido de que estes devem votar em quem eles indiquem sob pena de duras punições, caso não se mostrem sensíveis aos seus atos de su-

borro. O resultado de tudo isto é o voto dirigido, que tem ainda como agravante, o fato de as eleições não serem secretas, do que resulta um controle total das mesmas por parte dos interessados.

É dentro deste sistema de Coronelismo que os conflitos entre as personagens de "Terras do Sem Fim" acontecem e ganham tipicidade. O Coronelismo é comum aos dois "Senhores" conflitantes: Badaró e Horácio.

Horácio é o burguês dinâmico que congrega em si as singularidades do Coronel latifundiário da Velha República. Seus jagunços são consequência deste fato e seus trabalhadores braçais, que vivem na condição de escravos, trabalhando apenas pelo sustento, desumanamente, também o são. O mandonismo e a ausência total de escrúpulos são nele uma constante; daí surgem as mortes, os caxixes e as injustiças em todos os níveis.

Sinhô Badaró está inserido na mesma estrutura coronelística de mandonismo direto, que também exerce escorado nos seus jagunços.

Partindo da influência dos Coronéis conflitantes em "Terras do Sem Fim", surgem as figuras dos homens "sem lei e sem Deus", representadas pelos meeiros, colonos e posseiros, enfim, pela maioria da população rural que vive na mais negra miséria, à mercê de uma bala perdida ou diretamente enderaçada a um deles, caso a cartilha pela qual rezem se afaste dos interesses maiores do Coronel. A dependência com relação ao Coronel é total e absoluta: ele tem poder de vida e de morte sobre todos os que a ele estão ligados.

Também os médicos, farmacêuticos, advogados, juizes, im prensa e os pequenos proprietários dividem-se em dois grupos, em função dos dois senhores das terras, praticando, em função disto,

atos exorbitantes ou sendo alvo dos mesmos.

Outro elemento importante, ou melhor, principal, também comum aos dois setores conflitantes em "Terras do Sem Sim" é, como já foi comentado, a ânsia feroz pela posse da terra que irá gerar outro bem comum e desejado até às raias do exagero: o cacau, plantaço que dará tanto mais dinheiro, quanto mais for explorada. O cacau, o "ouro negro", é o móvel da desenfreada luta entre Horácio e Sinhô Badaró. É pelo cacau que chega gente de toda a espécie àquelas terras do "Sem Fim"; e é o cacau o elo que os prende à terra onde vivem, muitas vezes, em condições sub-humanas, como é o caso dos que vão trabalhar nas roças e dos que vivem em condições aviltantes, assim como daqueles que se transformam em jagunços ou são advogados de algum dos dois Coronéis; e que embora nutram o desejo de sair das terras do cacau, isto nunca se torna realidade.

Há razões para esta espécie de "corrida do ouro" representada em "Terras do Sem Fim". Se pensarmos na importância da zona baiana do cacau, teremos um melhor entendimento sobre a situação explicitada no romance.

O cacau é a cultura dominante da região sul da Bahia, que com clima quente e úmido, torna-se ideal para o desenvolvimento daquela cultura. O cacauzeiro começou a ser plantado no sul da Bahia em meados do século XVII e seu cultivo encontrou ótimas e favoráveis condições nas terras virgens que a colonização tinha deixado quase intocadas (3).

A paisagem da região pouco se modificou em função da cultura do cacau, uma vez que esta cultura necessita de sombra para o seu crescimento. Assim, foi feito o brocamento da mata e o cacau foi sendo plantado dentro da mesma, fato que Jorge Amado

muito bem descreve em "Terras do Sem Fim".

Com o impulso dado pelo cacau, a fértil região da Bahia despertou de maneira assombrosa, tanto que hoje em dia, mais de nove décimos da produção brasileira de cacau emanam desta região. Inicialmente, o cacau foi cultivado por pequenos proprietários e mais adiante por médios e grandes, progressivamente, na medida em que se foi verificando os altos lucros que esta cultura proporcionava, pois se tratava de uma exportação altamente rentável. A partir daí, travaram-se sangrentas e atrozes lutas entre os Coronéis da região, pela posse das terras propícias ao plantio do cacau (4).

São estas as lutas que Jorge Amado traz para o romance "Terras do Sem Fim", lutas que (assim como na realidade) banham a região em sangue e cerceiam um bom número de vidas; vidas diretamente envolvidas nos movimentos de posse das terras, por interesses próprios, ou porque não conseguiram mais se libertar delas. Exemplo típico é o caso de Virgílio, amante de Ester. Outras personagens perecem nas lutas, vítimas de sua própria ânsia, ânsia da terra que já trazem no sangue, como é o caso de Juca Badaró, irmão do Sinhô Badaró, o prócer da clã, o representante do latifúndio escravocrata.

Em nome do cacau que surgirá das terras conquistadas, perecem também o povo e o humilde trabalhador, além dos jagunços ligados a um ou a outro lado dos dominadores.

É este o quadro que nos propusemos apresentar para chegar a uma visão do universo representado em "Terras do Sem Fim".

Todos os conflitos surgidos no romance têm seu ponto de partida na oposição Horácio x Badarós. Tanto um quanto os outros são colocados diante do leitor como personagens marcadas por

características fortemente humanas, como criaturas quase invencíveis num marco também invencível e ao qual estão integrados: terras e cacau.

A maneira de seres humanos, Sinhô Badarô, Horácio e a enorme constelação de outras personagens que giram ao seu redor, agem e sentem, direta e proporcionalmente ligados ao ambiente. É a partir destas ações, reações e maneiras de sentir das personagens principais de "Terras do Sem Fim", que analisaremos este romance, pois como já afirmamos, pretendemos salientar as conturbadas relações homem x homem e homem x terra, recriadas pelo realismo literário amadiano, sedimentado no documento histórico-social que é espelhado no romance.

4.3. Visão Integrativa: O Literário e o Social, em Interpenetração Dialética.

A macro-estrutura de "Terras do Sem Fim" é organizada através de seis unidades narrativas (capítulos) que são construídas por meio de sub-unidades, de composição irregular, no que diz respeito tanto ao número dessas, quanto à sua extensão.

Cada capítulo desenvolve as principais coordenadas da ação do romance. No primeiro, "O Navio", nos são apresentadas algumas personagens que se dirigem para as terras do "Sem Fim" e que mais adiante estarão intimamente relacionadas com o ponto central da ação na construção do romance.

No segundo, "A Mata", nos é oferecida uma visão profunda da mata e das personagens principais, ligadas ao elemento natural, umas por ambição e ânsia de posse, como é o caso de Horácio

e Sinhô Badarô, e outras presas por uma espécie de atração repulsiva, como a que sentimos em Ester; e outras ainda, envoltas no mistério que emana das terras do cacau e nas punições que estas representam. (Damião e Jeremias, por exemplo).

No terceiro, "Gestação de Cidades", temos uma ampla visão das cidades de Ferradas e Tabocas, nas quais está consubstanciada a feroz oposição entre os dois possuidores das terras.

O quarto capítulo, "O Mar", leva-nos a Ilhéus, como centro convergente e divergente da disputa.

"A Luta" propriamente dita, desenvolve-se no quinto capítulo, com a conseqüente queda da situação, representada por Sinhô Badarô, e a ascensão do Cel. Horácio (líder da oposição).

Por último, tudo vai apagar-se com a chegada do Bispo à Catedral de São Jorge dos Ilhéus, fato que sugere o próprio título da última unidade: "O Progresso".

Todo esse contexto, abordado por Jorge Amado em "Terras do Sem Fim", é criado no interior das sub-unidades, por seqüências narrativas em contraponto ou em histórias cruzadas, que nos possibilitam uma maior captação das complexidades vitais da narrativa, na medida em que estas complexidades vão se articulando em face das diversas perspectivas e através da atuação das personagens situadas em suas camadas sociais.

A técnica mais usada pelo romancista e que vai causar esses efeitos, é a da alternância, que vem ratificar a oscilação do conflito entre os dois Coronéis. As seqüências narrativas são provisoriamente abandonadas em seus pontos culminantes e outras seqüências e mais outras se iniciam para somente mais adiante serem retomadas. Este processo se dá na passagem de uma sub-unidade para outra, dentro de um mesmo capítulo, bem como no interior das

sub-unidades. Os diversos subenredos se entrecruzam ininterruptamente e se fundem no final, na nova realidade, que só é sentida totalmente, quando se chega à última página do livro.

Outras vezes os fatos narrativos são trazidos à tona pela técnica do emparelhamento, a partir de divergências da ótica das personagens a respeito de uma mesma ação. Exemplo típico é o desacordo entre Horácio e Virgílio quanto à forma de matar Juca Badaró. A técnica do emparelhamento, ou a bilateralidade das ações, reforça a visão bipartida do mundo em "Terras do Sem Fim".

As ligações com o passado, que vêm completar o aqui e o agora narrativo de "Terras do Sem Fim", processam-se sempre através do flash-back ou através do monólogo interior das personagens. Pela técnica do flash-back, por exemplo, somos levados a entender Estela em sua semi-aversão por Horácio. É a narração das cenas do seu noivado e do seu casamento que nos aproxima mais de sua passividade assustada. Através do monólogo interior, é possível sentir o despertar de Damião. Sua consciência tumultuada o leva a um retrocesso no tempo e a uma série de arrazoados conclusivos sobre o que representam o grupo de senhores e dependentes.

As técnicas da alternância e da simultaneidade narrativa, e a conseqüente oscilação de cenas, reforçam a dialética entre o passado e o presente e entre os setores sociais conflitantes, instaurando uma ação de ritmo intenso, marcada pela sede de poder e pela luta da conquista da terra.

O espaço físico e funcional em que se situa toda a dinâmica social de "Terras do Sem Fim", e que se prende estreitamente à trama romanesca, é a cidade de Ilhéus, juntamente com as pequenas povoações dos arredores, principalmente Tabocas e Ferradas, redutos da política mandonista, característica das terras em que

estão encravadas.

Ilhéus e seus arredores é o todo espacial no qual se incluem espaços menores, mas fortemente caracterizadores do quadro social do romance.

O navio, que carrega em seu bojo uma série de personagens que irão ter enorme importância na ação do romance, é o espaço referencial dinâmico que vai delimitar, já de início, o grande grupo humano. A divisão desse em primeira, segunda e terceira classes, já vai separar este humano do ponto de vista sócio-econômico. E o movimento do navio, semelhante aos movimentos dos sonhos humanos (feitos de avanços e recuos), vai provocar no espaço interior e subjetivo das personagens que nele fazem o percurso Bahia - Ilhéus, a idealização de um outro espaço mais significativo social e economicamente: o das terras do cacau. O navio que vai para Ilhéus, representa ainda o espaço social em que uns jogam cartas agasalhados e outros tiritam de frio no tombadilho... E aí se caracteriza, por um lado, a ânsia da pobre gente que vai para as "Terras do Sem Fim", para melhorar de vida e por outro, a ambição daqueles cujo objetivo é o de consolidar o status econômico ou dar continuidade à conquista da terra.

Cada um com sua "verdade particular", mas todos juntos no mesmo afã - a terra - e ao mesmo tempo distanciados pelo pré-estabelecido condicionamento social de ricos e pobres.

As casas são espaços sociais - referenciais, determinantes da divisão em classes. Os Badarós e a família de Horácio moram em casas-grandes e têm finas residências em Ilhéus, enquanto que os trabalhadores e jagunços moram em casebres.

A mata propriamente dita, é o espaço dinâmico poderosíssimo, que envolve em si, num movimento de atração e rejeição, os

dois grupos respectivamente. Todos estão magneticamente presos ao que ela oferece: posse das terras e poder. A este espaço imenso, assustador e atraente, que é a mata, estão ligadas irresistivelmente quase todas as personagens. Ela também determina a cisão social. Os donos das terras vão à mata como senhores, vão à mata em nome da ambição e para transformá-la em mais ouro; ao passo que os trabalhadores vão a ela na condição humilde de escravos, como prolongamento dos membros superiores e inferiores dos seus amos.

"Longe de tornar a vida inteligível, o romance e suas personagens traduzem, ao contrário, as relações interpessoais que se assemelham a turbilhões de átomos tão logo nós as libertemos de convenções, de ritos e de constrangimentos, em uma palavra, de relações oficiais. Os homens têm infelizmente uma história (desumana), mas têm felizmente, um vir-a-ser (autêntico). A fatal realidade social da pessoa, deve opor-se sua verdade que se compõe de contatos diretos com os outros e consigo mesma" (5).

É através da ação das personagens que se destroem umas às outras pela fome da terra, que se enganam vilmente, que unem suas mãos em face de seus interesses comuns, mas que também se repelem à menor alteração de seus desejos e que se entregam à fatalidade do viver desumano, que o mundo de Ilhéus e seus arredores cheio de hierarquias e ciladas, abre-se a nós num jogo de relações que tão bem espelha a sociedade baiana dos anos de Jorge Amado menino, 1912/1917, momento em que a retidão dos homens "sem vez e sem voz", de um lado, e a desonestidade, a hipocrisia e a ambição dos poderosos, de outro, marca o comportamento destes dois grupos.

Esta oposição dominantes x dominados é um fundamento da

sociedade daquele tempo (e porque não dizer da civilização). Entretanto, este aparente maniqueísmo é neutralizado por elementos que acabam por nivelar, de certa forma, os representantes dos dois grupos sociais. O espírito aventureiro, destemido de uns e de outros, a coragem e a ambição vêm quebrar a oposição binária ricos x pobres, nivelando-os de certo modo, pois que, afinal, todos os que convergem àquelas terras têm como objetivo ganhar dinheiro:

"- Dinheiro...! Tá aí o que prende a gente". (p. 17).

As personagens de Jorge Amado em "Terras do Sem Fim", levam-nos a sentir o seu condicionamento à sociedade, ao se tornarem vítimas dela, mostrando-nos os pontos negativos da mesma, bem como os seus (muito poucos) aspectos positivos. Daí o alto grau de realismo artístico do autor, que a partir do seu mundo recria a sociedade, estabelecendo entre ambos uma espécie de cumplicidade, uma espécie de relação tão íntima, que vai determinar, ficcionalmente, todo um destino humano e toda uma época histórica - a época da conquista das terras do cacau e as situações de crueldade que dela emanam:

"A terra estava na frente dos que chegavam e não era ainda de ninguém. Seria de todo aquele que tivesse coragem de entrar mata a dentro, fazer queimadas, plantar cacau, milho e mandioca, comer alguns anos farinha e caça, até que o cacau começasse a frutificar. Então era a riqueza, dinheiro que um homem não podia gastar, (...) De quando em quando também chegava a notícia de um que morrera de um tiro ou da mordida de uma cobra, apunhalado no povoado ou baleado na tocaia. Mas que era a vida diante de tanta fartura?" (p. 14).

O realismo de Jorge Amado em "Terras do Sem Fim" revela uma estética com preocupações verdadeiramente sócio-históricas e se opõe ao espírito de muitos escritores que tentam sublimar as situações negativas, apresentando a vida como algo idílico e as personagens como seres perfeitos. O realismo amadiano transforma as personagens em seres humanos, apresentando-nos homens concretos, vivos, na unidade de suas determinações positivas ou negativas, colocando à tona os elementos velados ou ocultos por uma cultura, uma civilização, um poder.

Em "Terras do Sem Fim", Jorge Amado se inspira em um conjunto de fatos sociais e de comportamentos psicológicos, bem como em fatos e experiências por ele vividos.

O romance que ora analisamos está engajado na crise social que emana da sociedade baiana do cacau; crise que acompanha os indivíduos em seus destinos e reflete sua condição humana, na medida em que vão sendo iluminados setores dessa sociedade.

O primeiro plano da ação de "Terras do Sem Fim" é ocupado pelos proprietários das terras, os Badarós e Horácio, cujo padrão comportamental está bem de acordo com a crise que se vai desencadeando. Sua posição de patriarcas é uma realidade, mas o conflito propriamente dito, gira em torno do mecanismo social que envolve estes dois senhores como proprietários das terras, envolvendo ao mesmo tempo os indivíduos que as povoam.

A imposição pela força é a lei. Esta situação degradante surge já nas primeiras páginas, a partir de uma estória contada por outra personagem, cujo filho foi morto pelos jagunços do Coronel Horácio:

"-- O Coronel Horácio fez um caxixe mais Dr. Rui, tomaram a roça que nós havia plantado... que a terra

era d'êle, que Joaquim não era dono. Veio com os jagunços mais uma certidão do cartório. Botou a gente pra fora, ficaram até com o cacau que já tava secando, prontinho pra vender (...). Mandaram tocaiar Joaquim, mataram êle na outra noite, quando vinha pra Ferradas...

.....
 ... Liquidaram êle pelas costas...
 - Foram presos?

.....
 - Na mesma noite que mataram êle, tavam bebendo numa venda, contando como o caso tinha se dado..."
 (p. 17/18).

A atitude das demais personagens, perante a situação, é de impotência; algumas sucumbem (como no caso de Joaquim) levadas pela ambição das terras e do poder, e principalmente do cacau, ambição que se agudiza ainda mais nos Coronéis.

Ferradas, Tabocas e outras cidadezinhas satélites de Ilhéus representam, para os que nelas vivem, prisões inexoráveis. É nelas que os dois Coronéis têm os seus quartéis, como chefes políticos que são; conseqüentemente, suas determinações e seus atos passam a dirigir a vontade e o comportamento de seus subordina- dos, que lhes obedecem cegamente.

A visão do que é o espaço de Ferradas, como espaço sim- bólico, vem completar a significação dos principais acontecimen- tos do romance e justificar a maneira de ser dos Coronéis:

"— Tu não volta é nunca, que Ferradas é o cu do mundo. Tu sabe mesmo o que é que tu vai ser nas roças do Coronel Horácio? Tu vai ser traba- lhador ou tu vai ser jagunço? Homem que não mata não tem valia pro Coro- nel. Tu não volta é nunca..."
 (p. 14).

Este aspecto da cidadezinha nos é dado por uma personagem que ao emitir seu juízo de valor sobre o ambiente que os envolve, está recriando literariamente o clima de opressão e violência que nos é trazido pela ação principal.

Os dados do social, apreendidos pelo romance, bem como a ação das personagens vão surgindo através da fala do narrador ou das falas das personagens (personagem-narrador), o que permite configurar amplamente, em uma visão panorâmica, as situações e os comportamentos dos seres que povoam as "Terras do Sem Fim".

O Coronel Horácio e Sinhô Badarô, ao mesmo tempo que se opõem por sua rixa, por seu ódio mútuo, aproximam-se pelas suas ações em função da manutenção deste ódio, cujo móvel são as terras do cacau. Assim, a instauração destas duas personagens, pode ser feita através dos mesmos núcleos operativos. Em ambos, plantar, conquistar, matar, dominar são uma constante. Estes núcleos os caracterizam plenamente e marcam toda a ação do romance; ação revestida de violências e de arbitrariedades, que irá ter ressonância nas demais personagens, marcando, fatalmente, suas ações.

Plantar cacau é uma obsessão para Horácio, que em nome dela a tudo se permite. O núcleo operativo plantar completa-se no dado individualizante, ambição, e conseqüentemente, alienação (em termos do social). Este estado lhe é peculiar e o leva a viver num mundo todo seu, criado em função dos seus fins particulares e no qual nada lhe é proibido, nem perante o resto da sociedade, que domina pela força do seu dinheiro e do seu poder político, nem perante a si mesmo. Horácio não distingue o bem do mal; para ele tudo se resume em terra aproveitável para o plantio do cacau.

Altino, Orlando e Zacarias são vítimas da alienada voracidade de Horácio. Depois de desbravadas as terras e de estarem

crescidos os pés de cacau, Horácio não cumpre a promessa de dar-lhes a posse da terra. Os três homens foram somente seu prolongamento no ato de plantar o cacau, valorizando assim a terra para uma posterior venda:

"— Vocês podem se botar pra mata que um dia dêsse quando eu descer a Ilhéus mando avisar a vocês pra ir um também e a gente botar o prêto no branco no cartório...

.....
Mais tempo se passou, da terra plantada começaram a surgir as mudas de cacau, (...) Eram cacauzeiros deles, plantados com as suas mãos, em terras que eles haviam desbravado.

.....
Sabia que não tinham mais terra, nem roça plantada, não tinham mais nada.

.....
De noite Horácio chegou com seus braços na roça dos três amigos. Cercou o rancho, dizem que êle mesmo liquidou os homens. E que depois, com sua faca de descascar frutas, cortou a língua de Orlando, suas orelhas, seu nariz, arrancou-lhe as calças e o capou". (p. 33/34).

Orlando, Zacarias e Altino são exemplos vivos da fragilidade do homem do campo, do homem humilde, no momento gerador da ação de "Terras do Sem Fim"; este grupo social ainda não superou sua condição de existência pré-capitalista, ainda não se constituiu no grupo inimigo comum do capitalismo: o proletariado, o que indica, no caso, a inexistência de uma consciência de classe do campesinato - espécie de "proletário rural". Os três homens eliminados por Horácio lutaram sozinhos e só contaram com sua boa fé. As relações homem x homem, entre poderosos e humildes são absolutamente injustas, naquele momento em que impera o engodo e o to-

tal desrespeito à condição humana. A salvaguarda da palavra dada e o respeito à vida alheia não se constituem em pontos de honras, são substituídos, isto sim, pela animalidade e por ações impunes, como a de Horácio.

Ao nível do consciente, Sinhô Badaró não está impregnado, ao menos em grau significativo, daquela total alienação que priva os atos humanos de sua importância vital. É importante lembrar que ele se questiona sobre a violência...

"— É engraçado, Juca, tu é meu irmão (...) Teu pai era o finado Marcelino que era o meu pai também. E nós dois é tão diferente um do outro (...) Tu gosta de resolver logo tudo com tiros e mortes". (p. 44).

Entretanto, a lembrança das matas e o que elas representam (terras férteis para o plantio do cacau) aciona também o núcleo operativo plantar. A partir daí, Sinhô Badaró esquece sua velada aversão por outro núcleo operativo que o caracteriza: matar. Mesmo percebendo um possível erro, a fascinação pelo ouro negro é mais forte. O velho Badaró tem no cacau um ídolo; ele o adora porque ele é o resultado de seu empreendimento (e daí sua alienação). Psicologicamente, suas potencialidades estão submetidas à necessidade de plantar cacau e às consequências desta necessidade. O prócer reconhece que Firmo nunca lhe fez mal, mas convencido por Juca, manda tocaiar o pequeno proprietário, pois suas terras estão encravadas num ponto crítico, cuja posse lhe permitirá avançar na conquista de Sequeiro Grande. A partir deste fato, o velho Badaró não pensa em um possível castigo: está completamente alheio às consequências resultantes de sua voz de comando. Ele está convencido que manda matar por imperiosa necessidade:

"— E quando tu já me viu, Juca, deixar de fazer uma coisa quando era necessário? Tu bem sabe que eu não tenho êsse gôsto de sangue que tu tem. Mas quando tu já viu eu deixar de mandar liquidar um quando houve necessidade?

.....
 — Só que não sou como tu, um assassino. Sou um homem que só faz as coisas por necessidade. Tenho mandado liquidar gente, mas Deus é testemunha que só faço quando não tem jeito". (p. 45).

A visão que o narrador extradiegético nos dá, através de sua descrição sobre Sinhô Badarô, transforma a nossos olhos a figura pacífica do prócer em descomunal personalidade todo-poderosa:

"Sinhô Badarô levantou-se. Era alto de quase dois metros, a barba rolava-lhe pelo peito, negra de tinta. Os olhos se acenderam, sua voz encheu a sala..." (p. 45).

Vemos, então, que no velho Badarô há uma oscilação comportamental, um conflito, que resulta dos seus núcleos operativos principais: conquistar e matar. A ânsia pela terra é a alavanca que desencadeia esta sua ação; mas, ao mesmo tempo, seus atributos físicos e psicológicos marcam-no como um ser, que como ele mesmo afirma: "... lhe repugnava ter que ordenar a morte de homens". (p. 43). Gosta, inclusive, de refugiar-se no quadro da moça bonita, dos pastores, tudo cheio de suavidade. O quadro é o espaço simbólico em que ele constantemente se envolve. Entretanto, as palavras da Bíblia, proferidas pela filha, são o convite que lhe resta:

"E todos êstes saíram com as suas tropas, uma multidão de gente tão

numerosa como a areia que há nas praias do mar..." (p. 81).

Agora ele tem certeza do que deve fazer, numa total negação a si mesmo. O núcleo operativo conquistar passa a ocupar o lugar principal. Sinhô Badarô pensa, neste momento, ser o senhor da natureza (claro está que em um estado de total alienação):

"A Bíblia não mente nunca. Nunca me dei mal seguindo ela. Nós se toca pra essas matas de Sequeiro Grande, essa é a vontade de Deus. Hoje ainda tava com dúvida, agora não tenho mais". (p. 81).

Em Sinhô Badarô há uma ambivalência psicológica, como já dissemos. Até o final, até o momento em que a luta pelas terras do cacau está mais encarniçada, seu diálogo com a moça do quadro representa seus avanços e recuos, sua alienação e sua não alienação. Sua consciência profunda sempre o leva a negar a situação de mortes e vinganças, menos quando as considera inelutáveis.

"Não é tempo para dança, moça, mas eu não tenho culpa, não.

.....

E os barulhos, começados nessa noite, não pararam mais até que a mata do Sequeiro Grande se transformou em roças de cacau". (p. 162).

Nos dois Coronéis os núcleos operativos plantar, conquistar, dominar, matar se entrelaçam de tal forma que quase não os podemos considerar isoladamente. Para chegar a plantar (e considerando os trabalhadores como prolongamentos deles), é preciso conquistar as terras. O ato de conquistar vai gerar, por sua vez, o ato de dominar, uma vez que nem Horácio, nem Sinhô Badarô conseguiriam nada se não tivessem sob seu jugo, cada um, o seu grupo de

adeptos - de trabalhadores e de jagunços - que ao som de suas vozes de comando destroem e matam de maneira desenfreada, até automática.

A constante mistura dos núcleos operativos inerentes a Sinhô Badaró e Coronel Horácio, bem como seus dados individualizantes, caracterizadores de seus comportamentos, irão surgindo e se reafirmando sempre que formos estabelecendo relações entre eles e as demais personagens, e o meio social.

De uma maneira ou de outra, todas as personagens de "Terras do Sem Fim" têm duas fortes ligações: com a terra e com alguns dos dois senhores. Tanto o grilhão homem, quanto o grilhão terra, levam-nas a comportamentos marcantes e as configuram como seres romanescos, cujos núcleos operativos e dados individualizantes, ao mesmo tempo que marcam as relações homem x homem e homem x terra, resultam destas. Estas relações nos dão conta do grau de reificação elevado em que está mergulhada grande parte da sociedade representada no romance, sobretudo os indivíduos que são objetos e não sujeitos de sua história.

A atitude de mando que caracteriza os dois Coronéis em suas relações com jagunços e trabalhadores, e inclusive com outros seres chegados a eles por laços afetivos, escora-se na posse da terra, que funciona como um instrumento de dominação, dominação esta que vai moldar toda a ação do romance tanto do ponto de vista cultural, quanto material e intelectual. Esta situação de poderio de uma classe sobre outra, no caso, da classe detentora do poder econômico sobre os humildes, é característica da sociedade industrial incipiente. A dominação dos senhores das terras, tanto em "Terras do Sem Fim", quanto na sociedade de que o romance é reflexo, penetra em todos os ambientes da vida privada e pú-

blica e a tudo e a todos vai absorvendo.

A violência que parte do sistema implantado pelos dois Coronéis é uma constante no romance. As personagens dominadas a enfrentam, tanto a da própria terra quanto a dos patrões, cujos atos exorbitantes pela posse das terras cacauceiras ficam tão impunes quanto as ameaças da própria terra contra seus violadores.

A terra atrai, já de início, pelo que dela se diz: pelo dinheiro fácil que nela pensam ganhar e que vai representar a volta às terras de origem com um pequeno capital que significará melhora de vida, para aqueles que o conseguirem. Mesmo perante os presságios: "Tu não volta mais..." (p. 15). Os aventureiros vão adiante. O narrador extradiegético, e às vezes onisciente, mostra-nos a personagem Antônio Vitor, uma das que vai para as bandas de Ilhéus com a intenção de voltar, mas que se prenderá à terra e aos Badarós:

"E êle veio apesar do gôsto do corpo de Ivone o prender ali, de saber que deixara nela um filho. Dizia para si mesmo que ia fazer dinheiro para ela e para o filho, voltaria com um ano. A terra era fácil em Ilhéus, plantaria uma roça de cacau, colheria os frutos, voltaria por Ivone e pela criança". (p. 15).

Todos vão para a terra movidos pela ambição do dinheiro, não obstante o "preço" que terão que pagar por isto:

"Dinheiro... tá aí o que prende a gente. A gente chega, faz algum dinheiro, que dinheiro há mesmo, Deus seja servido. Mas é dinheiro desgraçado, um dinheiro que parece que tem maldição". (p. 17).

E todas as personagens, que de uma maneira ou de outra

são submissas aos dois chefes locais, caminham progressivamente para o desencanto, vítimas do fatalismo da terra. Deixam-se fascinar pelo ouro negro e depois já não podem mais refazer os caminhos percorridos, mesmo percebendo o erro, a armadilha em que caíram.

Virgílio, o advogado de Horácio, é que no final, através de uma auto-análise, vai fazer uma série de colocações perfeitas sobre a terra que domina a todos e a ele inclusive. Em seus núcleos operativos já se inclui matar. Já é um típico habitante da terra:

"Fôra preciso que êle se visse obrigado a ter que mandar, êle também, matar um homem, para sentir a desgraça daquilo tudo, o terrível daqueles fatos, o quanto aquela terra pesava sôbre os homens". (p. 176).

A revolta de Virgílio é legítima. A reificação integrou-se à sua personalidade, tomou conta dele; já é uma "coisa" usada por seu patrão, na medida das conveniências deste patrão. Sua caminhada neste sentido foi progressiva e fatal. Mas, a terra tão cobiçada de início, pesa tanto para ele, que a sente maldita:

"Tinha ódio era do cacau...Se revoltava porque se sentia dominado (...) tudo o que nascia junto com o cacau se havia apossado dêle (...) Hoje era um homem rude, em que se diferenciava de Horácio? (...) Mas que diferença havia? Eram os dois assassinos, mandantes de capangas, viviam os dois em função do cacau, do ouro dos frutos dos cacauzeiros". (p. 177).

Em "Terras do Sem Fim", as relações entre indivíduos e entre estes e a terra, levam as personagens a uma fatal revolta.

Esta revolta surge, como já dissemos, do enfrentamento entre os dois opositores, Horácio e Badaró, que arrastam consigo os seus subalternos. A sociedade configura de certa forma o espaço das arbitrariedades e das injustiças que ambos cometem.

Há nas personagens dependentes de Horácio e Sinhô Badaró, de uma maneira ou de outra, uma grande oposição, decorrente da luta entre os dois senhores (na verdade, reproduzem o comportamento dos patrões). Apesar da revolta, carregam também uma forte dose de conformismo que emana da sua impotência perante a ordem estabelecida pelos poderes político e de força, alternadamente.

O grupo humilde e dominado de trabalhadores e jagunços têm em comum o núcleo operativo submissão, que resulta de sua integração à contingência social que só lhes oferece duas opções: ou adaptar-se ou perecer. Eles são submissos, inclusive por uma espécie de fatalidade. Mesmo intuindo o que irão passar, vão adiante.

Jorge Amado, já desde o início, consegue fazer sentir o ambiente que irá envolver suas personagens, inserindo no tecido narrativo certas "pistas" anunciadoras do que virá a seguir. A lua é sempre o espaço simbólico, carregado de significações e que leva as personagens a uma espécie de antevisão da tragédia que irão viver. O narrador sempre a descreve cheia de reflexos vermelhos, cor de sangue, ou a comenta como sinônimo de presságios, de fatos negativos que serão uma realidade até o final das lutas pelas terras do Sequeiro Grande.

"A lua agora começava a subir para o alto do céu, uma lua enorme e vermelha que deixava na neblina do mar um rasto sanguinolento". (p. 13).

Pela imposição de uns, a mata domina outros. Os trabalhadores que nela vão penetrando, chefiados por Juca Badaró, sentem-se estarecidos perante sua grandiosidade e perante as ameaças que ela representa para quem ousar violá-la. Ela é todo-poderosa como uma divindade, e atraente e misteriosa como uma mulher. É este o conjunto de sensação que se apossa dos homens, na medida em que a vão conhecendo, e que o narrador, através de enunciados valorativos, transfere também para nós. O narrador faz emergir o que vai por dentro das personagens, contaminadas pelo mistério da mata:

"... Da mata, do seu mistério, vinha o medo para o coração dos homens. Quando eles chegaram, numa tarde, através dos atoleiros e os rios(...) ficaram paralisados pelo medo (...) a mata lhes infundia um respeito religioso". (p. 28).

O primeiro impulso é o movimento de retrocesso, é a fuga perante a impiedade da mata que vai dizimando os homens: uns mordidos por cobras, outros tomados de febre e outros transidos pelo medo. Mas todos se refreiam perante outro domínio: o do homem. Juca Badaró, que também tem no ato de dominar um de seus principais núcleos operativos, impede que o grupo cesse sua caminhada, pela força de suas ameaças que emanam de sua sede de terras e de sua alienação a outros motivos humanos, que não os seus.

"Mas diante deles, parabélum na mão, o rosto contraído de raiva, está Juca Badaró. Também ele estava ante a mata, (...) também seu cora-

ção se apertou com o grito agourento do corujão. (...) Mas Juca Badarô não via na sua frente a mata, o princípio do mundo. Seus olhos estavam cheios de outra visão. Via aquela terra negra, a melhor-terra - do mundo para o plantio do cacau. (...) Via as roças de cacau se estendendo na terra onde antes fôra mata. (...) - Meto bala no primeiro que der um passo (...) Juca Badarô atirou (...) os outros homens ficaram em torno do que caíra, as cabeças baixas". (p. 30/31).

Duas forças opressoras: o homem e a terra. Ela impiedosa em sua magnificência natural, ele impiedoso por sua ambição: o cacau. Em sua visão semi-alucinada do que serão aquelas terras em um futuro bem próximo, sentimos manifestar-se em Juca Badarô o dado individualizante, alienação, comum a ele, a seu irmão, a Horácio e a todos os que esperam que a terra produza para aumentar sua riqueza. Ele não percebe que suas relações com os demais indivíduos poderiam ser diferentes. Sua normalidade é aquela, a tirania. Temos então caracterizado mais uma vez o esvaziamento da relação homem x homem. O grupo dos submissos está reduzido à impotência, ao poder do mais forte. A terra e o homem poderoso são duas forças que se abatem impiedosamente sobre o humilde, traçando-lhe, inexoravelmente, o destino.

Para Juca Badarô aquele grupo humano vale muito e nada ao mesmo tempo. Precisa deles para a derrubada da mata, mas pode substituí-los como a um objeto qualquer. O destino daqueles homens está determinado por leis econômicas que fatalmente os coisifica, reduzindo-os a meras engrenagens que nada significam em termos de relações humanas.

A reificação dos trabalhadores tem uma de suas bases no sistema do Coronelismo, que acaba criando uma relação de dependên

cia nos seus dominados, ao mesmo tempo que lhes inculca uma espécie de "consciência de necessidade", o que vem de encontro a dois de seus núcleos operativos comuns: mandar e conquistar. Eles, os Coronéis, criam nos seus subordinados uma série de necessidades essenciais para poderem assim seguir contando com os seus serviços em favor de suas desenfreadas ânsias de cultivar mais e mais o cacau. E é uma das personagens que vai relatar detalhadamente a outra personagem (o cearense que queria ficar naquelas terras), a forma pela qual os Coronéis prendem a si os trabalhadores, e de como se dá a exploração do homem pelo homem, a ponto de conseguir transformar o dinheiro ganho, em dívida que vai se arrastar indefinidamente:

"Amanhã cedo o empregado do armazém chama por tu para fazer o "saco" da semana. Tu não tem instrumentos pro trabalho, tem que comprar. Tu compra uma foice e machado, tu compra um facão, tu compra uma enxada... E isso tudo vai ficar por uns cem mil-réis. Depois tu compra farinha, carne, cachaça, café pra semana toda. Tu vai gastar uns dez mil-réis pra comida. No fim da semana tu tem 15 mil-réis ganho do trabalho. (...) Teu saldo é de cinco mil-réis, mas tu não recebe, fica lá pra ir descontando a dívida dos instrumentos... Tu leva um ano pra pagar os cem mil-réis sem ver nunca um tostão. Pode ser que no Natal o Coronel mande te emprestar mais dez mil-réis pra tu gastar com as putas nas Ferradas..." (p. 70-71).

Realmente, desta forma, o indivíduo vive apenas pelo mero sustento, sem outros horizontes além daqueles de eterna dívida aos Coronéis: dormir num catre, trabalhar duro, comer pirão de farinha e prender-se cada vez mais e mais ao visco mole do cacau. Está caracterizado o clássico regime escravocrata (ainda que fora

de época) nas que é mantido pelos dois Coronéis, considerando seus interesses. Assim, exigem dos trabalhadores um máximo de produção e em troca nada lhes dão em termos de satisfação pessoal e de possibilidades humanas de subsistência. É mais uma vez sob o foco narrativo das personagens que o problema é colocado:

"— Eu era menino no tempo da escravidão... Meu pai foi escravo, minha mãe também... Mas não era mais ruim que hoje... As coisas não mudou, foi tudo palavra..." (p. 71).

Esta referência à escravidão também é feita pelo capitão do navio, no primeiro capítulo, quando ao olhar para Antônio Vitor, dormindo placidamente na terceira, sente-se "como um comandante de um daqueles navios negreiros do tempo da escravidão" (p. 27).

A escravidão que surge das relações homem x homem (característica da civilização industrial), no romance "Terras do Sem Fim", é traduzida pelas relações de poder na sociedade agrária. Os indivíduos são escravos pela sua condição de meros instrumentos de outros indivíduos e porque sua condição humana é substituída, irreversivelmente, pela condição de coisa, no todo da grande máquina mundo.

O núcleo operativo submissão é comum, como já dissemos, a trabalhadores e jagunços. Estes, entretanto, se diferenciam dos trabalhadores, ganhando um relevo psicológico em função da maior mobilidade social que lhes é concedida. Basta lembrar as figuras de Damião e Antônio Vitor, para os quais é reservado um espaço de liberdade que permite expressar, embora de forma incipiente, seus conflitos em face do seu "modus vivendi". Mas os jagunços caracte-

rizam-se também pelo núcleo matar, que os coloca, mais uma vez, em oposição aos trabalhadores e os aproxima dos senhores, porque matar também é um núcleo que os instaura. Claro está que os Coronéis são os mandantes das mortes e os capangas os executores, mas de qualquer modo, os dois grupos praticam a mesma ação. Também eles, os jagunços, anseiam por bens de consumo e é este desejo o que os transforma:

"Os capangas ainda passam melhor (...)
- Se tu tem boa pontaria, tu tá feito na vida. Aquí só tem dinheiro quem sabe matar, os assassinos ...

.....
— Um cabra certo na pontaria tem regalias de rico... Vive pelos povoados, com mulheres, tem dinheiro no bôlso, nunca falta saldo pra eles... Mas quem só serve pra roça..." (p. 70).

Há no jagunço uma ambivalência, uma estranha divisão de sua personalidade; ele é submisso em seu trabalho, em sua obediência ao Coronel, mas ao mesmo tempo submete outros a si e sem o menor escrúpulo, mata.

Os dados individualizantes de Antônio Vitor se interam à sua ação. Ao mesmo tempo que se reifica em função das vontades de Juca Badarô, de quem é útil prolongamento, as mortes que vai fazendo o vão alienando até o ponto de um total embrutecimento. Após tombar seu primeiro homem, as demais mortes já não lhe significam mais nada. Sua transformação se dá também ao nível amoroso. Ivone está muito distante. Já não pensa mais na volta. A mata é para ele o espaço simbólico que lhe provoca recordações: "Ali sofria a doce dor da saudade" (p. 62). E é na mata que começa a esperar Raimunda e a sentir novamente sensações de amor, advindas não mais da lembrança de Ivone. Além disso, só o que conta é a

espera de mais um dia de atividades, como capanga de Juca Badaró:

"E Raimunda se perdia entre os caqueiros, os pés grandes, muito mais negros que o rosto mulato, afundando na lama da picada. Ele se atirava n'agua. Se estava distante o dia em que dormira com mulher num povoado, possuía antes Raimunda que aparecia nua na sua mão transformada em sexo. Voltava pela roça de cacau, já receber as ordens de Juca Badaró para o dia seguinte". (p. 64).

Também Damião é o protótipo do escravo que emerge da massa amorfa dos "escravos" a serviço dos Badarós. Tudo começou, para Damião, a partir do momento em que fugiu do Coronel Clementino, que o entregara à polícia, (como era costume fazer com seus capangas), e se recolheu às terras do Coronel Badaró; e sua fama de jagunço começou a correr por aquelas paragens, impulsionada pela ação alienada de Sinhô, exaltando seu cabra de maior confiança:

"— Tu sabe, negro, que os jornais da capital tão se ocupando de ti? Diz que não há melhor matador nessa zona que Damião, o cabra de Sinhô Badaró.

.....
— É verdade, Sinhô, sim. Não sei de cabra mais certo na pontaria que esse negro que tá aqui - e riu novamente com satisfação". (p. 46).

É pela sua "fidelidade de cão" que cai nas boas graças do chefe da família. Seu núcleo operativo submissão se adere à força do poder de domínio que emana de Sinhô Badaró e a quem o negro obedece cegamente: "O Coronel manda ele mata". (p. 48).

Damião ignora a existência de uma série de valores inerentes ao homem bom que ele pensa que é. Sua consciência resume-

-se aquilo que ele faz: matar para Sinhô Badarô. Com isto, pensa Damião que está cumprindo sua missão na vida. Logo, seus atributos psíquicos estão bem de acordo com sua atividade. Alienadamente vai derrubando vidas, pensando que aquela é sua verdade. Sua alienação o faz sentir-se uma pessoa boa que "não tem ódio de ninguém, que nunca faz mal a pessoa alguma". (p. 48).

"Para êle uma ordem de Sinhô Badarô é indiscutível. Se êle manda matar há que matar. Da mesma maneira que quando êle manda selar a sua mula preta para uma viagem há que selar a mula preta rapidamente". (p. 48).

Mas é a partir de um momento de conflito em Sinhô Badarô, quando de suas dúvidas em mandar matar Firmo, que se desencadeia em Damião um processo de auto-análise. Esta, vai levá-lo a retrocessos no tempo, que nele provocarão uma série de indagações e o levarão a outras tantas conclusões sobre sua atividade de matador profissional.

Esta auto-análise de Damião nos leva a sentir o que ele é realmente, leva-nos a perceber a oposição do seu ser com o seu fazer, com seu núcleo operativo matar. O mével do seu encontro consigo mesmo são as palavras de Sinhô Badarô, que ele vai relembrando com uma certa fixação:

"— Tu acha bom matar gente? Tu não sente nada ? Nada por dentro?" (p. 51).

Através do monólogo de Damião, temos o retrato daquele grupo social, no qual imperam muito alto o poder do mais forte, a força das armas e a força do dinheiro. O negro, com suas reflexões, vem confirmar a estrutura apodrecida e reificada da sociedade retratada em "Terras do Sem Fim":

"Agora é que via que era apenas um "jagunço". Que sua profissão era matar,... (p. 54).

.....
 Damião se encontrou pensando no assunto. Não, isso não era possível. Damião sabia perfeitamente porque Sinhô Badarô necessitava da morte de Firmo. Era para poder mais facilmente se apossar da sua roça e marchar para as matas do Sequeiro Grande". (p. 55).

Apesar da angústia progressiva da personagem Damião, angústia que o leva à sua diluição como tal, a pequenez humana segue irreversível e atroz, como decorrência da estrutura de poder representada pelos dois Coronéis. No caso preciso de Damião, o poder que emana de Sinhô Badarô, faz efeito nele apenas sob o impulso de uma lembrança, o que já é para o negro uma força e uma forma de dominação sutil, mas imperativa:

"E, se dissesse que errou o tiro? Era uma idéia nova, iluminou o cérebro de Damião.

.....
 Tôda gente ia rir d'ele. Não, não podia. Demais ia trair da mesma maneira a confiança de Sinhô Badarô.

.....
 Sinhô Badarô, se não quisesse que Firmo morresse, não o mandaria. Sinhô Badarô só faz o que quer. Para isso ele é rico e é o chefe da família. (...) Quem é que não tinha medo de Sinhô Badarô? Só mesmo o negro Damião. Mas, se não matar Firmo, vai ter medo tôda a vida, nunca mais vai olhar direito para Sinhô Badarô". (p. 56).

Vamos progressivamente observando que na maioria das vezes são as próprias personagens que nos vão trazendo toda a carga negativa que paira no ambiente das terras do cacau. É sob este foco narrativo (visão das personagens) que vamos adentrando as par

particularidades de umas relações humanas extremamente calculistas e venais, nas quais a coisificação dos indivíduos acontece, irremediavelmente, a partir do momento em que passam a ser usados como coisas, de fato e de direito, pelos Coronéis, que se arrogam a autoridade indiscutível de vida e de morte.

Jeremias, a personagem nativa por excelência, simulacro do profeta bíblico, tem em si uma força de domínio tão grande ou maior que a dos Coronéis, pois representa o poder do homem em seu estado natural. Ele é o elemento mágico sempre presente em Jorge Amado - o feiticeiro, que junta ao misticismo da raça africana, os mitos indígenas. É o anunciador da catástrofe, o que cura, o que castiga através de poderes sobrenaturais. E é ele que antes de morrer e no paroxismo da dor, por não poder fazer mais nada, vai dar o seu veredito quanto ao destino das gentes envolvidas nas lutas do Sequeiro Grande:

"— Cada filho vai plantar seu caueiro em riba do sangue do pai..."
(p. 88).

Tudo o que Damião descobre no momento de sua tomada de consciência é confirmado por Jeremias, cujo núcleo operativo domínio se configura no temor que até os Coronéis têm por ele. A Jeremias todos respeitam. E é o narrador extradiegético que, localizando-o no grande espaço dinâmico da mata, vai (em uma narração onisciente) nos dar conhecimento do que pensa Jeremias sobre toda a situação armada pela ação dos Coronéis:

"Jeremias está com o corpo duro e os olhos parados, seus olhos quase cegos. Também êle compreende que, por detrás da história do negro Damião, está uma história muito mais importante, que por detrás do destino do negro está o de tãda a mata

do Sequeiro Grande". (p. 87).

Por último, é o próprio Jeremias que, numa espécie de invocação aos deuses, vai vomitar toda sua revolta e impotência perante a situação abusiva, e vai resumir em sua fala todo o horror dos fatos que se avizinham. As palavras do ex-escravo revelam-nos o mundo violento e implacável de "Terras do Sem Fim", no qual a amoralidade dos indivíduos, advém da ação desenfreada de Horácio e dos Badarós que só têm olhos para o cacau e para as terras que o produzem:

"— O olho da piedade secou e eles tã olhando pra mata com o olho da ruindade. Agora eles vai entrar na mata mas antes vai morrer homem e mulher, os menino e até os bicho de pena. (...) Vão entrar na mata mas é pisando carne de gente, pisando defunto (...) Carne vai ser estrume de pé de cacau, cada muda vai ser regada com sangue dêles, dêles tudo, tudo, sem faltar nenhum". (p. 88).

O desaparecimento de Damião e Jeremias do universo de "Terras do Sem Fim" se dá da maneiras diferentes. Damião já tocado, já contagiado pelo mundo dos interesses, ao cair em si com referência às suas ações, sucumbe e se dilui individual e socialmente por não ter estrutura para suportar a dimensão das mesmas. Já na diluição de Jeremias, o elemento mágico se faz presente. Jeremias está acima da existência capitalista, em um outro plano, o da estranha simbiose homem-mata, que revela a indiferenciação entre sujeito e objeto, em um mundo ainda não contaminado pelo capital. Ele desaparece antes que o drama da luta e da destruição da mata tenha início, o que poderia ser entendido como a impossibilidade de convivência entre a ideologia do poder e um "dono natural"; portanto, Jeremias não tem condições de sobrevivência.

A violência que emana da força do poder dos Coronéis, submete não somente trabalhadores e jagunços, mas todas as outras classes sociais. Embora as ações dos dois Coronéis possam ser arroladas, tendo como base os mesmos núcleos operativos (dominar, matar, plantar, conquistar), há entre eles uma forte oposição no que tange ao seu estilo de mando e domínio sobre os demais, principalmente sobre seus servidores e jagunços. E é a terra, também, quem propicia a oposição entre eles. Sinhô Badarô detém em si o mando, por tradição e como reminiscente de uma economia rural agrária, eminentemente escravocrata. Conseqüentemente, há uma maior ênfase na caracterização da classe humilde situada ao lado dos Badarôs. Estes nunca traem seus servidores, estabelecendo com alguns deles certos laços de amizade, acostumados que estão a dispensar-lhes uma benévola condescendência misturada ao mandonismo de praxe. É o caso do jagunço Damião, que dispensa aos Badarôs uma fidelidade canina; o caso também de Antônio Vitor, muito estimado por eles por ter salvo a vida de Juca. Ainda deve ser considerada Raimunda, em quem a arbitrariedade do poder senhorial dos Badarôs, recai mais fortemente, pois além de ser irmã de leite de Don'Ana e suposta irmã de Sinhô por parte de pai, permanece na condição de criada da casa, ganhando excepcionalmente roupas usadas de Don'Ana e pequenos prêmios em dinheiro de Sinhô Badarô, de vez em quando. De resto, em geral, quem está com eles é quase sempre por amizade:

"-- Tu é um homem direito, Esmeraldo. Porque tu tã servindo a êsses Badarôs é que eu não entendo. (...) Mas Esmeraldo sentia por Sinhô Badarô uma veneração que vinha de longe, de dias remotos quando haviam os dois varado juntos as matas da terra do cacau. (...) Quem se ligava a êle não o abandonava nunca. Que não era como Horácio, homem de trair os seus amigos". (p. 102).

Já Horácio, inicialmente tropeiro e empregado de roça e mais tarde conquistador de terras, tem em si outra estrutura comportamental. Nele, o domínio não é uma tradição, mas uma ação a que tem direito pela sua agressividade, pela astúcia que foi cultivando esforçadamente, em contato com a terra. A espécie de elegância no mando que caracteriza Badaró, não se coaduna com ele: quem está com Horácio é por dinheiro, é positivamente por interesse. Ele inclusive trai:

"Nas eleições havia barulhos, tiros e mortes, Horácio ganhava sempre e sempre perdia porque as urnas eram fraudadas em Ilhéus. Votavam vivos e mortos, muitos votavam sob a ameaça dos cabras". (p. 102).

Daí se explica também a união de Horácio com pequenos proprietários, relação que não acontece com Sinhô Badaró que é conservador por excelência. Horácio como representante de uma burguesia emergente, tem necessidade destas pequenas alianças, pois as mesmas o levam a poder açambarcar, por bem ou por mal, um maior número de terras. Lembremos o caso de Altino, Zacarias e Orlando, que sabem serem explorados e têm consciência da exploração, mas quando tentam levantar a voz, esta não chega a emergir: são mortos por Horácio.

A relação de amizade de Horácio com os pequenos proprietários: Firmo, Braz, José da Ribeira e família Miranda, reveste-se de um caráter de oportunismo que emana de sua ação alienada, de sua ação em direção à consecução de seus fins particulares: as terras do cacau.

As ações de Horácio são sempre interesseiras. Ele não tem consciência do ser humano que é, tal é o grau de alienação que o envolve. Quando aguarda que Juca Badaró seja morto sua exci

tação é tão grande que para passar o tempo, vai ao consultório do Dr. Jessé divertir-se com as consultas do médico e ao mesmo tempo fazer ato de presença perante seus eleitores:

"Ficara no consultório do médico que atendia aos enfermos. E, como quase todos eles eram conhecidos e eleitores seus, Horácio não estava perdendo tempo. Tinha uma frase para cada um, perguntava pelos negócios, pela vida, pela família. Sabia ser amável quando queria, e naquele dia se sentia particularmente alegre, alegria que aumentava à proporção que a tarde caía". (p. 179).

Também a terra marca a medida de nivelamento entre os dois Coronéis.

Através das reflexões de Virgílio a respeito de Horácio, vemos brotar, avassaladora, a inegável força de seu patrão. Ainda que em princípio Virgílio o sinta ridículo e deslocado, e mais tarde um "clown" em sua burguesa e florida camisola, de repente o vê estalar cheio de força gigantesca, o que o eleva à categoria de mito e lhe dá um caráter inegável de senhor de gentes e de terras. O núcleo operativo dominar, aliado à força selvagem que a terra lhe proporciona e ao domínio que por sua vez o fator econômico exerce nele, faz com que o narrador nos apresente um Horácio de dimensões imortais, no momento em que se decide iniciar as lutas pelas matas do Sequeiro Grande:

"— Não há mais jeito... Eles tão querendo, vão ter... Virgílio não esperava aquela voz firme e enérgica de Horácio. Chocava com a imagem que ele formara do Coronel. (p. 75).

.....
 Vinha uma autoridade da voz dêle que Virgílio não conhecera antes. Como se uma ordem sua não pudesse sequer ser discutida. Virgílio se

recordou do Horácio de quem falavam em Tabocas e em Ilhéus, o das muitas mortes, o das velhas beatas que tinha o diabo prêso numa garrafa. (...) Da sua cadeira Horácio falou, o palhaço foi desaparecendo:

— Se trata do seguinte: essa mata do Sequeiro Grande é terra boa pra cacau, a melhor de tôda a zona". (p. 76).

O centro de gravidade da ação de Horácio é a conquista da terra. Tudo o que não seja isto não é captado por ele; os outros seres humanos e os problemas que possam advir da situação de luta (pela qual ele vai dar o passo primeiro e decisivo), tudo lhe é indiferente. Ele age de modo inconseqüente e impunemente. Esta forma de agir decorre de sua alienação, do seu não reconhecimento de que as mesmas forças que une para derrubar o inimigo poderiam ser forças de trabalho em favor do grupo e do seu bem-estar.

"... Faz muito que eu tenho o plano de derrubar a mata do Sequeiro Grande. Os Badarões bem sabe... Se metem porque quer... (p. 76-77).

.....
— Tem algum dono de roça na beirada mata que não esteja comigo?

.....
— Tu, Firmo, vai voltar agorinha mesmo. Mando dois homens pra lhe garantir... Tu fala com os outros todos: Braz, Jose da Ribeira, com a viuva Miranda, com Colô, com todo o mundo. Não esqueça compadre Jarde que é um homem valente. Diga que venha tudo almoçar aqui amanhã. Tá o doutor, a gente bota tudo no prêto e no branco. Fico com a mata até a beira do rio, o mais, o que tá do outro lado e pra dividir... E também as terras que se tomar... tá certo?" (p. 77) (O grifo é nosso).

A partir da estrutura de poder imposta por um e por ou-

tro Coronel, as personagens vão sendo submetidas a uma dominação sutil e imperativa. Todas as personagens secundárias e mesmo satélites têm em comum o núcleo operativo obedecer, que desenvolvem num nível quase que inconsciente; e por serem produtos de uma sociedade na qual os Coronéis, como representantes da classe dominante, arrogam para si uma série de direitos aos quais não corresponde dever algum, isto vai impedir em ambos os grupos (dominadores e dominados), a configuração maior de suas dimensões fundamentais de seres visceralmente humanos, o que caracteriza, em uns e outros, a "alienação"; e no grupo dos dominados, a degradação como seres humanos via reificação.

A força que sem vacilações emana de Horácio, oscila em Sinhô Badarô, pois que há nele uma certa relutância diante da violência. Sem querer, Sinhô Badarô compara os campos do cacau com a terra da oleogravura, e esta lhe transmite ânsia de paz e não de violência:

"Era um campo tranqüilo, de ovelhas, pastores, flautas e baile. Azul, quase cor do céu. Bem diferente era esse campo deles. Essa terra do cacau. Por que não haveria de ser assim também como esse campo europeu?" (p. 43).

O desejo de transposição do espaço europeu da gravura, para o espaço conflitado das terras do cacau, caracteriza bem o desajuste de Sinhô Badarô a este espaço. O espaço das terras de Ilhéus representa para ele angústia e, conseqüentemente surge uma certa relutância nos atos que pratica. Mas todos os "pruridos" morais de Sinhô desaparecem perante a imposição do poder econômico, perante a possibilidade de perder a posse das terras geradoras do "vil metal". É este o momento em que o processo alienante nele se

instala. E o espaço simbólico e doce cede lugar ao espaço dinâmico da luta e ao tempo presente em desequilíbrio:

"Olhou o quadro, tão tranquilo na sua paz azul. Se aquela terra retrata na oleogravura fôsse boa para o cultivo do cacau, êle, Sinhô Badarô, teria que mandar jagunços para detrás de uma árvore, para a "toçaia", jagunços que liquidassem os pastores que tocavam gaita, a moça rosa-da que dançava tão alegre..."(p. 45).

Partindo da oposição sentida e apresentada entre Horácio e Sinhô Badarô, colocamos Juca Badarô quase no mesmo plano de Horácio. A força de Juca também surge diretamente da terra. A dimensão de suas ações, marcadas pelos mesmos núcleos operativos dos dois Coronéis, está (como em Horácio) pautada na própria ansia de posse da terra. Sinhô Badarô gostaria que as coisas fossem diferentes, entretanto, Juca afirma peremptoriamente que elas têm que ser como são. Como em Horácio, os núcleos operativos matar para conquistar estão fortemente acentuados em Juca. Sua ação nunca se altera ou se detém pela dúvida, o que nos faz sentir sua densidade como personagem e sua irradiação dentro do romance:

"— Se a gente não manda fazer o serviço, Horácio manda na certa. É quem tiver a roça de Firmo tem a chave das matas de Sequeiro Grande... (...)

— Tu sabe, Sinhô, que ninguém conhece terra para cacau como eu conheço. Tu veio de fora mas eu já nasci aqui e desde menino que aprendi a conhecer terra que é boa pro plantio. Posso te dizer que basta eu pisar numa terra e sei logo se ela presta ou não pro cacauero". (p. 44).

A alienação de Juca está bem definida pelas suas ações. Também ele se deixa devorar pela estrutura social que lhe anula

a vontade, bem como suas condições reais de hombridade. As ações principais de Juca, aliamos também o dado individualizante inconsiência: nele se sente uma estarrecedora e quase irracional ausência de qualquer sentimento de culpa, o que também o coloca em oposição a Sinhô Badarô. O ato de dominação, para Juca, é lógico. A terra, como meio de produção, está a seu exclusivo serviço, e este fato lhe assegura a certeza irreversível de sua posição de ser opressor:

"— Se gosto de ver gente morrer?
Nem sei mesmo. Quando tenho raiva de um, sou capaz de cortar êle devagarinho. Tu sabe... (...)

— Tôda vez que um se mete na minha frente tem que sair pra eu passar. (...) Tu é que tâ fazendo a riqueza dos Badarôs. Mas eu te digo, Sinhô, que se eu tivesse no teu lugar a gente tinha duas vezes mais terra". (p. 44-45) (O grifo é nosso).

Mas, por outro lado, observamos que os Coronéis, mesmo imersos em seus egoísmos e deles escravos, deixam-nos entrever também, em suas atuações, certos laivos de humanidade: ninguém é bom completamente, nem completamente mau. E Jorge Amado modaliza, de certa forma, esses extremos. Sente-se uma certa simpatia do narrador pelos senhores das terras. Em Sinhô Badarô, suas oscilações, seus questionamentos já atestam uma psiquê não totalmente entregue a atos negativos. Devemos considerar também sua capacidade de devotamento à filha e os laços de amizade que o ligam a Teodoro das Baraúnas e ainda a condescendência com que aceita João Magalhães para genro, mesmo intuindo sua origem duvidosa.

Em Horácio, totalmente alienado, também sentimos resquícios bons. Ester é tudo para ele; ama-a à sua maneira, embora o cacau represente um valor maior que o seu amor. De qualquer ma-

neira, ele é capaz de cultivar um sentimento. Sua amizade por Virgílio é cega, até que percebe que foi traído. O único que para Horácio permanece imutável é Maneca Dantas, que por sua vez consegue manter incólume tanto sua relação com Virgílio, quanto com Horácio.

A surpresa da manutenção do amor em segredo de Maneca Dantas, um amor que podemos classificar, à maneira medieval, de amor-sofrimento é o toque final quanto à certeza de que o narrador quer deixar uma porta entreaberta, uma possibilidade, uma esperança de que nem tudo está perdido em termos de relações humanas.

Comungamos com a sensibilidade de Maneca, com sua ânsia de servir um amigo. Sentimos nele o atributo bondade, misturado à sua rudeza habitual. O máximo que ele pode fazer por Virgílio, ele faz. Pretende ceder a ele sua Doralice:

"— Se é por mulher, Doutor, eu lhe dou, se o senhor quiser, o enderêço novo de Doralice... É uma beleza, o senhor vai esquecer...
Virgílio agradece:

— Você é um homem bom, Maneca Dantas... É curioso como vocês podem fazer tanta desgraça e, apesar disso, serem homens bons..." (p. 210).

E é Virgílio a personagem que nos fala desta bondade dos Coronéis. Ele, que perece por mando de um deles, e que quando assim se manifesta, já sabe qual será seu fim.

O domínio que emana dos Coronéis, ou melhor, das três vigas mestras (Horácio e os dois Badarós) que sustentam o poder, justifica toda a violência de que está preñhe a narrativa de "Terras do Sem Fim", violência que não marca somente as personagens sem força ou voz, como vimos até agora.

A degradação nas personagens a eles ligadas por laços de família, ou por questões de representatividade social também é gritante.

Horácio, por exemplo, acha natural submeter Ester, sua segunda mulher, à sua própria realidade, como se esta fosse a única referência válida também para ela. Apesar do narrador dizer que "as únicas coisas que ele amava no mundo" (p. 42) eram Ester e o cacau, sentimos que Horácio coloca a esposa na condição de ser submisso, dominado, triturado. O amor dele pelo cacau vence sempre o amor que possa sentir por ela. Já no dia do casamento, Horácio, após as comemorações, larga a esposa e sai para se informar sobre as roças. Mais tarde, após o jantar, toma-a numa atitude de dono e senhor, isento das delicadezas que talvez ela pudesse esperar e que ele desconhece:

"E de repente, mal terminado o jantar, foi aquêles rasgar de vestidos e do seu corpo na posse brutal e inesperada". (p. 38).

E mesmo durante a grave doença de Ester, que a acaba levando à morte, Horácio não se desprende das terras que o alucinam:

"Horácio, por mais que sofresse com a doença da esposa, não descuidava um momento dos negócios. Dava ordens, fazia com que os lavradores e capatazes descessem a Ilhéus para conversarem com ele". (p. 191).

Temer é o núcleo operativo que caracteriza Ester: ela teme a mata e teme Horácio. Este temor é a razão de sua ação medrosa com relação ao homem e à terra. Ela aceita a condição de vida que lhe é imposta por Horácio e desta aceitação vemos surgir

como dado individualizante, sua personalidade presa aos valores da ideologia do poder.

Ester, como todas as demais personagens dominadas por Horácio ou pelos Badarós, é matéria viva à espera de nada. O narrador onisciente, uma vez mais, nos faz conhecer a verdade degradada da personagem:

"Se acostumou com tudo (...). Se acostumou até com o marido, com o seu silêncio pesado, com os seus repentinos de sensualidade, com as suas fúrias (...). acostumou com os tiros à noite na estrada, (...). No fim de dez meses nascera um filho, agora tinha ano e meio e Ester via horrorizada que Horácio nascera novamente na criança. Era tudo dêle e Ester pensava consigo mesmo que ela era culpada, pois não colaborara no gestar daquele ser, nunca se entregara, fôra sempre tomada como um objeto ou um animal. (...). Se acostumara com tudo, não sonhava mais".
(p. 38) (O grifo é nosso).

O adultério é para Ester um derivativo, uma forma de tentar resistir à submissão, uma espécie de compensação (Virgílio pode significar a sua libertação). Mas naquelas terras do cacau, o sonho e o romantismo não são possíveis. Não há lugar para situações ideais, visto que o próprio meio não pode permiti-las. Assim, o adultério de Ester não a levará a nada: a terra sairá vencedora, pois que Ester ficará presa a ela para sempre pela morte. Ela, que em determinado momento também pensara em ser dona absoluta das terras, depois da morte de Horácio:

"Certa vez, depois dêle partir, Ester se encontrou imaginando a morte de Horácio. Se ele morresse... Então as fazendas seriam somente dela, entregaria ao pai para administrá-las e partiria..." (p. 42).

Ester e Virgílio: ambos presos ao mesmo destino, presos à terra até a morte. O curso das vidas dos dois amantes também está definido através da concepção cíclica da história e da violência que avulta sob o ângulo da tensão central do romance (a luta dos Coronéis). E isto é claramente mostrado pelo narrador, a partir de sua lúcida denúncia. O par amoroso de "Terras do Sem Fim" está fundido, irremediavelmente, numa engrenagem à qual se sente prisioneiro. As terras do cacau e a megalomania dos seus donos levam a envoltivos tais, que a desagregação individual e familiar é inevitável.

A terra une Ester e Virgílio e a mesma terra os separa:

"... por causa da mata do Sequeiro Grande eles se haviam conhecido e amado". (p. 191).

O final de Ester e Virgílio resulta, mais do que em outras personagens, da situação de dependência que o cacau provoca nos indivíduos, situação esta refletida, no romance, através do realismo artístico do narrador, que retrata uma série de desajustes, levando as personagens a se sentirem privadas do exercício de suas liberdades:

"Virgílio saiu desesperado para o terreiro, o olhar dela fôra para ele, era um olhar suplicante, um desejo doido de viver. Viu naquele olhar de um segundo todo o sonho de outra vida noutra terra, livres os dois no seu amor. Agora ele não sentia ódio de ninguém, só daquela terra que a matava, que a prendia ali para sempre. Mais que ódio, tinha medo. Ninguém se libertava daquela terra, ela prendia todos os que queriam fugir... Amarrava Ester com as cadeias da morte, amarrava a ele também, nunca mais o largaria..." (p. 191) (O grifo é nosso).

O conflito de Ester nasce também do meio social envolvente e agressivo; e os devaneios e as recordações de um tempo anterior e ideal, tornam mais massacrante seu momento presente:

"Ah! Os felizes tempos do Colégio... Ester anda até a rede que a espera na varanda. Daí ela vê a estrada real onde de raro em raro um trabalhador passa em busca do caminho de Tabocas ou de Ferradas. Vê também o grupo de barcaças onde o cacau seca ao sol, pisado pelos pés negros dos trabalhadores". (p. 36).

Este é seu tempo real, ainda que lhe proporcione o desequilíbrio. Este é também seu espaço, o espaço das terras do cacau. Mas, ao mesmo tempo, Ester tem em si, latente, outro espaço físico (o interior), no caso, Paris, que vem carregar mais ainda as cores do espaço dinâmico que a envolve de maneira opressiva: as terras de Ilhéus.

"Aqui eram as noites da mata, do temporal e das cobras. Noites para chorar sobre o destino desgraçado. Crepúsculos que apertavam o coração, tiravam toda a esperança. Esperança de que? Tudo era tão definitivo na sua vida... (...) De Paris Lúcia escrevia, contava bailes na Embaixada, óperas e concertos. Na casa-grande da fazenda, o piano de cauda esperava um afinador que nunca viera". (p. 41).

Don'Ana Badaró é outra personagem que ganha particularidade a partir de suas ações. Pouco a pouco sua psiquê vai se definindo a nossos olhos, vai se firmando, e surge uma figura feminina, que é prolongamento do velho Sinhô Badaró. Don'Ana é diferente de Ester. Ela é forte, persistente e luta também pelas terras. Seus núcleos operativos opõem-se em si mesmos. Don'Ana obedece a Sinhô Badaró, mas quando é necessário rebela-se contra sua pró-

pria submissão e se assume plenamente. Ela não representa o poder, nem mesmo controla a máquina social, mas ajuda muitíssimo a movimentá-la. Na primeira referência do narrador sobre ela, já a sentimos inserida à mata pelos seus atributos físicos: "... era morena e forte, silvestre flor da mata". (p. 47)

As ações de Don'Ana Badaró se coadunam perfeitamente à sua aparência física, aos seus atributos e nos revelam uma personalidade forte e corajosa, marcada pela serenidade. Ela quer e faz questão de participar dos problemas da família Badaró. Ela, ainda que indiretamente, como o pai ou o tio, deseja também a posse das terras do cacau:

"Por vezes só muitos dias depois ela ia saber que um homem morrera e que as terras dos Badarós haviam aumentado. E ficava terrivelmente magoada por lhe haverem escondido o fato, como se ela fosse uma menina". (p. 80).

Don'Ana Badaró é perseverante, serena e inteira em seu comportamento. O núcleo operativo matar, em Sinhô Badaró, é muitas vezes posto em questão (e isto se explica em suas raízes sociais), mas em Don'Ana a dúvida não surge. A personagem age dentro de uma horizontalidade surpreendente, considerando-se sua condição de mulher, em meio a um caos de lutas e mortes. Ela também deseja aque las terras, que fazem parte dela mesma e pelas quais se empenha; por isto, sente por Olga, a mulher de Juca Badaró, uma espécie de desprezo:

"Além de que Olga, desinteressada de todos os problemas dos Badarós, inimiga da terra, desconhecendo tudo que se relacionava com o cultivo do cacau, parecia a Don'Ana terrivelmente estranha à família, distante e perigosa". (p. 81).

Don'Ana está presa à terra e ao pai, por convicção. Conseqüentemente, também ela está marcada pela alienação, dado individualizante comum aos detentores das terras.

"E, de repente, Don'Ana compreendeu e ficou feliz, agora sabia que as matas de Sequeiro Grande iam ser dos Badarós, que naquelas terras iam crescer os pés de cacau e que, como uma vez Sinhô lhe prometera, o nome daquela fazenda seria escolhido por ela. Seu rosto se abriu de alegria". (p. 82).

Para Don'Ana a posse da terra é indiscutível. Nem por um momento perpassa nela a dúvida. Esta não oscilação é fortalecida por atitudes peremptórias, como por exemplo, no momento em que exige permanecer ao lado dos homens da família para decidir também sobre as lutas pela posse de Sequeiro Grande. Também ela se serve das palavras da Bíblia para convencer o pai e deliberar junto com eles:

"Não te ponhas contra mim obrigando-me a deixar-te e a ir-me; porque para onde quer que tu fores irei eu; e onde quer que tu ficares ficarei eu também.

.....
 -- Deixe que ela fique. É uma Badaró. Um dia vão ser os filhos dela, Juca, que vão colher o cacau das roças de Sequeiro Grande. Pode ficar, minha filha. (...) Don'Ana Badaró estava alegre e a alegria fazia ainda mais formosa sua cabeça morena, de olhos ardentes e negros". (p. 83).

Há uma perfeita adequação entre os pensamentos de Don'Ana e sua ação. Quando é necessário, no clímax da luta, e ao ver sua casa invadida pelas gentes de Horácio, ela, Don'Ana, surge fantástica, rude e decidida, como último baluarte dos Badarós.

E serenamente, sem encenação, mata, e altaneira, desafia o inimigo. A partir deste momento, também ela, igual as outras personagens principais, está definitivamente ligada à terra pelo morto que nela deitou:

"Foram subindo a escada estreita, Braz abriu a porta com um pontapé. Don'Ana Badaró atirou, um cabra caiu. E como era a última bala que lhe restava, ela jogou o revólver para o lado de Horácio e disse com desprezo:

-- Agora mande me matar, assassino..."
(p. 200).

Don'Ana é da terra e pela terra. Não há nela alterações. A personagem é imutável. Parece, inclusive, que às dúvidas do velho Badaró se opõem a firmeza da filha. Surpreendentemente, será João Magalhães, noivo de Don'Ana, a única personagem que terá sua redenção naquelas terras. Ele se adaptará às condições exigidas pela terra e pela família Badaró. Esta adaptação não deixa de ser, mais uma vez, uma modificação proporcionada pelo ambiente, considerando o tipo de indivíduo que Magalhães é, o que vamos percebendo na medida em que seu núcleo operativo principal enganar, vai se esvaziando. Aquelas terras e a família Badaró absorvem e apagam a ação do Magalhães jogador. E, paradoxalmente, é a força da tradicional família, que tem como mola propulsora o amor pelas terras do cacau e a ânsia de perenidade, que propiciará a redenção do jogador inveterado:

"Juca narrava:

- Disse a ele: só tem uma coisa, capitão. Quem casar com Don'Ana tem que levar o nome dela. É ao contrário de todo o mundo que o homem dá o nome à mulher. Quem casar com Don'Ana tem que virar um Badaró..."
(p. 184).

A dinâmica social de "Terras do Sem Fim" que envolve e reifica as personagens ligadas aos Coronéis, também se evidencia no grupo de advogados, médicos, jornalistas e comerciantes, que movidos conscientemente por interesses econômicos, por eles e em função deles se degradam. Todos eles estão presos aos falsos valores que emanam do contexto social, ligação esta que para eles significa a falência de seus próprios valores como seres humanos e a crise de suas liberdades individuais, amarrados que estão à ideologia do poder.

Cada Coronel tem sob seu jugo, além dos jagunços e dos trabalhadores, um grupo de serviço e de assessores que os auxiliam e fortalecem na manutenção do poder: Horácio conta com os préstimos do Dr. Rui e Dr. Virgílio, como advogados; do Dr. Jessé, como médico e com o Coronel Maneca Dantas como seu devotado amigo. Conta ainda com a voz de "A Folha de Ilhéus" para atacar seu contendor e com o total apoio do partido da oposição.

Sinhô Badaró, por sua vez, tem do seu lado o jornal "O Comércio", o Dr. Genaro e o Juiz, já que pertence ao partido da situação. Seu médico de confiança é o Dr. Pedro e mantém laços de amizade e relações econômicas com o Coronel Teodoro Silveira, das Baraúnas. Até o comércio está dividido por partidos. A farmácia São José atende aos eleitores de Horácio e a farmácia Primavera aos eleitores dos Badarós.

A reificação de todas estas personagens transparece através dos núcleos operativos fazer concessões, obedecer e vender-se, comuns a todos.

Os dois Coronéis são as molas que acionam a grande máquina social, na qual se inclui o grupo que se vende conscientemente. Cada uma destas personagens representa ser uma ínfima peça,

sem importância, separadamente, mas essencial ao contexto. Todos são dominados e absorvidos pelos Coronéis e pela terra.

Tudo parte de um intenso desrespeito pela lei. Desrespeito que emana do próprio comportamento negativo do grupo que por ela deveria zelar. Os Coronéis estão sempre burlando os possíveis atos lícitos. É inquestionável o triunfo do ilícito, do falso e do injusto. O próprio Horácio abre o jogo descarada e abertamente a Virgílio, sobre o que é este grupo naquelas terras:

"-- Vamos precisar muito do senhor, doutor. Quando eu mandei pedir ao Dr. Seabra um advogado bom é que já previa que isso ia se dar... A gente tá por baixo na política, não conta com juiz, precisa de um advogado que entenda das leis... E no Dr. Rui não confio mais... Um cachaceiro, brigado com todo mundo, com o juiz, com os escrivães... Fala bem, mas é só o que sabe fazer... E aqui, agora, é preciso um advogado que tenha cabeça e manha..." (p. 76) (O grifo é nosso).

O Coronel Horácio precisa de um advogado que "entenda de leis", que "tenha cabeça" e "manha", para armar os temíveis "caxixes" tão usados naquela região e que tão bem caracterizam o desrespeito à propriedade e aos direitos adquiridos. Os homens, que deveriam fazer e defender a lei, são os primeiros a burlá-la em nome dos aconchegos políticos que irão permitir-lhes a ascensão social (lugares de destaque) ou em vista das altas somas que receberão por "favores", prestados aos Coronéis:

"-- É o maior "caxixe" que já vi falar... Doutor Virgílio molhou as mãos de Venâncio e registrou no cartório dele um título de propriedade das matas de Sequeiro Grande em nome do Coronel Horácio e mais cinco ou seis: Braz, Dr. Jessé, Coronel

Maneca, não sei mais quem.

.....
 — E a medição? Quem fez? Não vale
 esse registro...
 — Tá tudo legal, seu Azevedo. Tudo
 legalzinho, sem faltar uma vírgula.
O moço é um advogado bamba. Arran-
jou tudo direitinho". (p. 121)
 (O grifo é nosso).

A repressão para este estado de coisas não existe. A moralidade ou não moralidade nem se discute, pois as próprias autoridades, que poderiam cercear os abusos, estão envolvidas e comprometidas com os dois grupos de contendores. De um lado e de outro a reificação impera. As consciências de todos estão perfeitamente moldadas àquela realidade. Este grupo está reificado, como já dissemos, e alienado também. Todos eles acomodam seus atos às suas conveniências, que são as conveniências dos Coronéis, que por sua vez, os condicionam e lhes determinam a existência e a própria personalidade.

Horácio manda matar Juca Badaró, mas graças à situação conspurcada e tão bem sedimentada, sairá ileso e triunfante:

"Sinhô Badaró pressionava sobre o juiz, tudo que Virgílio pôde conseguir foi que Horácio não sofresse prisão preventiva. O juiz se desculpava perante Sinhô Badaró: "quem se atreveria a ir prender Horácio na sua fazenda? Para bem do respeito que a justiça devia merecer era melhor que Horácio só fosse preso nos dias do juri".

.....
 Dr. Genaro tinha grandes esperanças de conseguir um corpo de jurados que condenasse o Coronel. Os Badarós estavam por cima na política, era possível até a pena máxima.

.....
 Horácio parecia não se preocupar um minuto sequer com aquele processo. Queria notícias era do outro, do

que êle fazia correr contra Sinhô e Teodoro pela propriedade da mata do Sequeiro Grande. No meio de todos êsses processos os advogados enriqueciam..." (p. 196)(O grifo é nosso).

A denúncia do apodrecimento moral dos dois grupos litigantes é intensa. Jorge Amado, numa atitude bem realista faz com que nos defrontemos com as mais variadas formas de degradação do ser humano no período histórico de que ele mesmo se faz participante.

Nem o clero escapa à situação degradada: há uma aliança entre o poder e a Igreja, cujos representantes servem mais aos senhores do cacau que a Deus. Dr. Rui é a personagem que no final fará referência à situação:

"— Tudo é o cacau, meu filho... Nasce até Bispo em pé de cacauero... até Bispo..." (p. 213).

As personagens, inicialmente por vontade, porque procuram acima de tudo o dinheiro, objetivo nítido dos que vão para aquelas terras, deixam-se aprisionar pelo ambiente que progressivamente os vai envolvendo, até o momento em que não lhes é possível voltar atrás. Já não têm mais liberdade. São incapazes de usar a consciência na transformação daquele mundo.

"Terras do Sem Fim" é um romance crucial ao expressar as características de um determinado momento histórico, para sermos mais precisos, a crise da conquista das terras do cacau. A realidade dá origem à ficção, conduzindo-a e orientando-a. E aí surgem seres alienados e/ou reificados, presos à terra e aos donos do poder, por uma espécie de fatalidade "côsmica" inelutável...

De uma forma ou de outra, todos se transformam em seres amorfos, nivelando-se a objetos amorfos.

O momento histórico, refletido no romance, retrata o homem envolvido na revolução industrial, em termos nacionais; e em termos baianos, mostra-nos a saga do ouro-negro, o cacau, que absorve sua vontade.

Nem mesmo durante as lutas pelas terras do Sequeiro Grande, o amor insano pelo cacau se arrefece: tudo é destruído, mas numa espécie de comum acordo, os dois bandos respeitam as plantações:

"Durante tãda aquela luta as roças de cacau haviam sido respeitadas, como se os adversários obedecessem a um tácito compromisso. O fogo devorava cartórios, plantações de milho e mandioca, armazéns com cacau sêco, matava-se homens mas se respeitava os cacaeiros". (p. 198).

O cacau, sinônimo de dinheiro, é o elemento mediador, comum a todas as personagens: a todos envolve, a todos transforma e destrói; por ele se vendem, por ele se matam. O cacau é quase uma personagem, tão forte e decisória é sua presença no romance.

No momento de sua morte, Juca Badaró ainda achará alento para lastimar sua partida e não poder ver plantadas as terras do Sequeiro Grande:

"Apenas lamentou, nas suas últimas palavras, não poder ver a mata do Sequeiro Grande plantada de cacau". (p. 195).

A presença do cacau é que cria em "Terras do Sem Fim" um romanesco agressivo, eivado da violências, e gerador de dependências tais, que as personagens se sentem impossibilitadas de reagir à sua força, perdendo, inclusive, todo o domínio sobre o universo circundante. As personagens, envolvidas pela "lei das ter

ras do cacau", não possuem mais a possibilidade de ação que as le
 ve a uma modificação ou renovação radical da situação vigente.
 Mais uma vez é Virgílio que, em seu monólogo interior, espelha a
 significação daquelas terras;

"Os trabalhadores nas roças tinham o visgo do cacau mole prêso aos pés, virava uma casca grossa que nenhuma água lavava-jamais. E eles todos, trabalhadores, jagunços, coronéis, advogados, médicos, comerciantes e exportadores tinham o visgo do cacau prêso na alma, lá dentro, no mais profundo do coração... Não havia educação, cultura e sentimento que lavassem. Cacau era dinheiro, era poder, era a vida toda, estava dentro deles, não apenas plantado sobre a terra negra e poderosa de seiva. Nascia dentro de cada um, lançava sobre cada coração uma sombra ma, apagava os sentimentos bons"
 (p. 177) (O grifo é nosso).

O cacau cria os violentos atritos daqueles homens com o seu meio: com a terra e com os outros homens; e os leva a sentir na própria carne a limitação de suas liberdades, o que redundava na crise de suas identidades.

Para sobreviverem naquelas terras egoístas, os homens exigem de si mesmos comportamentos egoístas (que somente são percebidos, se o são, tarde demais). Os valores afetivos estão bloqueados, desequilibrados. O contexto social das terras do cacau, opressor e ambicioso, fá-los perder de vista suas verdadeiras metas, fá-los abrir mão de seus próprios valores e vivenciar suas próprias perdas, o que é mais lamentável. Reifica a uns e aliena a outros, enfim, degrada a todos, numa espécie de volúpia brutal e destruidora, num ritmo desarvorado em que não há mais lugar para o afeto, para o encontro com o seu semelhante. Nasce daí a ten

são do universo romanesco de "Terras do Sem Fim", no qual um acordo justo e humano entre opressores e oprimidos é impossível. É importante ressaltar, entretanto, que a tensão central do livro é o conflito que ocorre no interior da classe dominante (Horácio x os Badarós), e não um conflito entre classes sociais diferentes - opressores x oprimidos; estes, os oprimidos, são apenas prolongamentos dos senhores das terras, tomam posições em função dos interesses dos seus patrões: seus descontentamentos, suas revoltas são canalizados para a luta dos Coronéis. Assim, não tomam consciência da exploração da classe dominante, mas ao contrário, sua "consciência pessoal" é abafada pela força do poder dos Coronéis e, conseqüentemente, pelo medo.

Finalizando, gostaríamos de observar que é muito sugestiva, no romance, a identificação do narrador com o menino que sorteia os jurados para o julgamento de Horácio. (Na realidade, como já observamos, também Jorge Amado quando menino, sorteara os jurados para o julgamento dos envolvidos nas lutas do Sequeiro do Espinho). Sob sua ótica de criança sensível e intuitiva, quando o pai lhe pergunta o que mais lhe agradou no julgamento, ele responde:

"-- De tudo, de tudo, gostei mais foi do homem de anelão falso, o que sabe histórias..." (p. 205).

Sentimos aí, um Jorge Amado menino, empolgado com as histórias, o germe de sua vocação ficcionista, e que mais tarde viria denunciar (em suas primeiras obras) toda uma estrutura social desumana e injusta, na qual a violência, a opressão, a lei do mais forte e a ambição econômica vão redundar em negação do humano, em dissolução de valores, em desequilíbrio da natureza en-

fim, em falsos valores, como é falso o "anelão" do homem que sabe histórias (alusão às relações entre a ficção e a realidade?)...

QUADRO SINÓPTICO DAS RELAÇÕES ENTRE OS CORONÉIS - Oposições e mediações

Oposições

← VS →

SINHÔ BADARÓ

HORÁCIO

- | | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none">1. Burguês (inicialmente tropeiro, de pois conquistador de terras).2. Domina a partir de sua agressividade de e por "direitos adquiridos".3. Usa a força sem vacilações.4. Ajustado ao espaço.5. Oportunista: une-se a pequenos proprietários para alcançar seus fins.6. Trai seus servidores.7. Seus jagunços e trabalhadores são ligados a ele por interesse.8. Gosta de matar.9. Isento de conflitos interiores.10. Alienação total. | <ol style="list-style-type: none">1. Aristocrata rural (remanescente da economia rural agrária escravocrata).2. Domina por força da tradição.3. Usa a força, mas sem muita convicção.4. Às vezes conflitado no seu espaço.5. Conservador: não tem ligação com os pequenos proprietários.6. Não trai seus servidores.7. Seus jagunços e trabalhadores são ligados a ele, na quase totalidade, por laços de amizade.8. Abomina matar.9. Ser conflitado (violenta-se).10. Alienação modalizada. |
|--|---|

Mediações

1. Fascínio pela terra → cacau.
2. Coronelismo → mandonismo → domínio da terra e dos homens.
3. Luta pelas terras do cacau e pelo poder político.
4. Estatuto "mítico" → pelo caráter inegável de senhores de terras.
5. Dependentes degradados.
6. Amam e respeitam à sua maneira.
7. - Núcleos operativos (comuns): plantar, conquistar, matar e dominar;
- Dados individualizantes (comuns): violência, ódio, ambição, alienação e megalomania.

4.4. Conclusão Parcial

O objetivo principal de nossa análise, conforme afirmamos na proposta de trabalho, foi o de mostrar a assimilação estética da realidade social retratada em "Terras do Sem Fim", ou seja, mostrar como as relações dialéticas que marcam essa realidade são recriadas literariamente, através dos dois níveis da narrativa: história (conteúdo) e discurso (aspecto formal).

Dados os passos necessários para investigarmos como funcionava a realidade histórica na estrutura do romance (passos estes que ganharam consistência no estabelecimento das relações de oposição e das mediações entre as personagens principais, e que foram percebidas através de suas ações), chegamos a conclusão de que a leitura que fizemos de "Terras do Sem Fim", ofereceu-nos realmente a oportunidade de evocar um momento histórico dado e a oportunidade de realizar uma certa avaliação desse momento.

Enfatizando as relações entre as personagens do romance, chegamos à situação sócio-histórica das terras baianas do cacau dos anos 1912/1917. Este retorno no tempo e no espaço é irrefutável. Como já dissemos, foram as ações das personagens, que se movimentam no universo do romance e os vários focos narrativos (narrador e personagens), os elementos que deram resposta ao questionamento principal: em que medida o social e o literário se interpenetram ?

As contendas entre os Coronéis, a submissão sem revolta dos dominados por eles, a ânsia pela projeção política e pela posse das terras do cacau (principalmente por parte dos Coronéis e de algumas outras personagens secundárias) e a conseqüente alienação que emana desta fome voraz, colocou-nos diante de um univér

so romanesco tumultuado, agressivo e irreparável (conforme demonstramos em nossa análise) que nos transportou, por sua vez, para outro universo idêntico, o dos anos da infância de Jorge Amado. O mundo romanesco recria, assim, um momento histórico marcado por relações dialéticas: oposições que se resolvem através de mediações, que por sua vez, apontam para uma síntese (ou desfecho do romance): o "progresso" que harmoniza (aparentemente) as lutas nas terras do cacau, lutas estas que ao mesmo tempo em que marcam contradições, marcam também elementos mediadores que neutralizam, de certa forma, essas contradições, visto se tratar de uma luta entre dominadores, onde sempre é possível encontrar denominadores comuns...

Literariamente, essa realidade histórico-social (dialética) vai sendo construída através de seqüências narrativas em contraponto ou em histórias cruzadas, técnicas que nos levam a uma penetração nos constituintes fundamentais da narrativa, na medida em que estes elementos principais vão surgindo a partir das várias perspectivas e a partir das ações das personagens em suas camadas sociais respectivas.

A alternância foi a técnica que mais se repetiu e que melhor nos transmitiu os efeitos da complexidade narrativa à medida que iam sendo colocadas as situações de conflito entre os dois Coronéis. No momento em que as seqüências narrativas chegam ao clímax, são interrompidas e voltam a ser retomadas, posteriormente, no ponto em que foram suspensas. O resultado é o entrecruzar ininterrupto dos diversos subenredos, e tudo culmina na nova realidade que só é plenamente sentida no final da narrativa.

A técnica do emparelhamento ou bilateralidade das ações ofereceu a oportunidade de contatar com os diversos pontos de vis

ta das personagens sobre uma mesma ação e reforçou, em determinados momentos, a visão bipartida do universo de "Terras do Sem Fim".

Os monólogos interiores e os flash-back foram as pontes de ligação entre o presente e o passado das personagens, e que consubstanciaram a temporalidade narrativa.

Todas estas técnicas marcaram a dialética entre o presente narrativo e o passado histórico e entre os setores em atrito e possibilitaram uma ação que se caracterizou pelo ritmo surpreendente e forte, que tem seu espaço físico e funcional na cidade de Ilhéus e arredores.

Também as ações das personagens reforçam esse caráter dialético. Das negações surgem as afirmações. Para Ester, por exemplo, a traição (ato negativo) é um modo de auto-afirmação, uma certa forma de libertação, uma maneira de reencontro com ela mesma. Outra situação bem clara é o que a terra representa para o par amoroso Ester-Virgílio. A terra que os une e os realiza como seres, ao mesmo tempo os degrada e os separa fisicamente (morte) para novamente os unir em si mesma... Com outras personagens também se dá este fenômeno de atração e rejeição, de vida e diluição: a terra atrai a todos livremente e a mesma terra lhes tolhe os comportamentos de defesa e de recomposição de suas vidas como seres livres.

Tudo isto recriou, esteticamente, uma dada realidade social, e nos levou a uma visão panorâmica de um ontem aparentemente distante de nossa realidade.

A verdade revelada por Jorge Amado em "Terras do Sem Fim" tem força de confissão, de revelação; e desta revelação inferimos a outra verdade: a verdade que realmente originou a situa-

ção histórica. Aí está a força de nossa análise dialética.

Fomos, lentamente, através do processo dialético do raciocínio, desmontando as relações homem x homem e homem x terra a partir das ações das personagens e dos seus próprios pontos de vista, o que foi reforçando, diante de nós, uma visão bipartida, aparentemente esquemática, do mundo de "Terras do Sem Fim".

Descortinou-se, através dessas relações (ações x diálogos), todo um mundo de violência e de pouca ou nenhuma possibilidade de reencontro entre os seres humanos e destes com a própria natureza, a não ser sob o impulso, em ambos os casos, da ganância e do desejo de poder.

O antagonismo entre os dois Coronéis gera violência nas demais personagens. A situação é uma constante, envolta pelo espaço e pelo tempo e aparece no próprio jogo estrutural de avanços e recuos que Jorge Amado arma na construção da narrativa.

Este mundo se ofereceu a nós, principalmente, a partir de uma série de oposições observadas entre os dois senhores das terras. Mas, vimos também, que essa visão esquemática e bipartida foi neutralizada pela presença de elementos de mediação (espécie de denominadores comuns) entre as personagens que se conflitam umas com as outras.

É provável que os anos das lutas pelo ouro-negro em terras baianas tenham sido difíceis e sangrentos, tanto para dominadores como para dominados: esta é a tese. Mas, em "Terras do Sem Fim", alijados os caminhos da dúvida e do provável, através da técnica realista de Jorge Amado, a revelação e a demonstração dos fatos do aqui e agora romanesco ratificam a realidade histórica recriada ficcionalmente.

Notas Bibliográficas e ExplicativasAnálise

- (1) CÂNDIDO, Antônio. Literatura e sociedade. São Paulo, Editora Nacional, 1965. p. 4.
- (2) FERREIRA, Olavo Leonel. História do Brasil. São Paulo, Ática, 1978.
- (3) JUNIOR, Caio Prado. História econômica do Brasil. 20 ed., São Paulo, Brasiliense, 1977.
- (4) ANDRADE, Manuel Correia de. O domínio do cacau. In: Paisagens e problemas do Brasil. São Paulo, Brasiliense, 1968.
- (5) ZERAFFA, Michel. Roman et société. 2 ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1976. p. 27.

5. CONCLUSÃO

Neste capítulo apresentaremos um inventário das conclusões principais do trabalho, ao mesmo tempo que teceremos algumas considerações sobre as coordenadas do mesmo.

No que diz respeito à bibliografia crítica sobre "Terras do Sem Fim", notamos que os críticos sempre têm ressaltado o aspecto do realismo amadiano, que traduz sua própria vivência e sua profunda capacidade de penetração nos conflitos do homem com relação aos outros homens (o que é próprio da condição humana), e que traduz também os conflitos surgidos do homem com a terra na qual pretende afirmar-se, ou a partir da qual consegue assegurar seu domínio sobre os demais.

O exame da crítica reafirmou nossa intenção de trabalho, confirmou a escolha feita a priori e nos levou a uma reflexão sobre aqueles aspectos sugeridos por ela e que vinham de encontro à nossa intenção de uma abordagem de "Terras do Sem Fim", no que diz respeito às relações entre literatura e sociedade.

Os postulados teóricos que fundamentaram a nossa proposta de leitura (alicerçada em Marx, Lukács, Goldmann, Sánchez Vázquez e Antônio Cândido) vieram ratificar o nosso objetivo de detectar, em "Terras do Sem Fim", as relações entre o estético-literário e a sociedade, a função do realismo literário e o problema da alienação e reificação humanas.

No que diz respeito à assimilação do social pelo estético, percebemos uma interpenetração entre as teorias de Marx, Lukács e Antônio Cândido. Estes teóricos apontam uma forte ligação entre a criação da obra e a sociedade a que pertence o au-

tor da mesma. É a partir deste vínculo que a obra de arte se transforma na representação ficcional da realidade exterior. Naturalmente que, no texto, os acontecimentos do exterior irão se organizar de modo diferente, de acordo com o fazer estético do autor e a partir de sua sensibilidade e de suas idéias, mais ou menos arraigadas, com relação à sociedade da qual ele emana.

Movidos pela necessidade de desmontagem de situações do romance, sempre com a intenção de recuperação do social, analisamos também algumas colocações sobre a arte realista. Lukács e Sánchez Vázquez foram as fontes que nos permitiram concluir que o realismo literário é a representação do real, que reflete a essência de fenômenos humanos. Ou seja, que a arte realista, a partir de uma realidade existente e objetiva, cria uma nova realidade, que vai revelar, por sua vez, ficcionalmente, a realidade de indivíduos condicionados àquela realidade objetiva, humana, histórica e socialmente.

Em nosso embasamento teórico, também nos interessamos pelo problema da reificação e conseqüente alienação humanas, já que, como os dois processos surgem de situações do real, o entendimento de ambos nos forneceu subsídios para a nossa leitura de "Terras do Sem Fim", considerando que várias personagens do romance são marcadas por essas características, conseqüência da sociedade em que vivem. Comprovamos isto no romance, na medida em que fomos jogando com os dados mais significativos, sugeridos pelo próprio narrador e pela ação das personagens. Através deles, fomos, pouco a pouco, recuperando o social e contando com uma realidade, tanto textual quanto contextual, completamente reificada e alienada. Tal realidade nos foi devolvida através do Método Integrativo de estudo da personagem (método es

colhido intencionalmente, pois reúne em si as concepções estruturalista e psicológica, ambas completando-se mutuamente, desta forma: "o que faz" a personagem e "por que o faz").

Para a apreensão da realidade do universo de "Terras do Sem Fim", tratamos, perfunctoriamente, de uma série de técnicas narrativas, que nos permitiram estabelecer correlação entre os elementos da obra, sempre voltados, naturalmente, para a nossa intenção principal: o aproveitamento do social pelo literário.

A análise foi feita, tentando verificar em que medida o elemento social externo (a realidade social) se interiorizava na obra, transformando-se em elemento interno, estruturante da mesma, através das técnicas do fazer narrativo, de sorte que se tornou quase impossível dissociar ambos os elementos: o literário do social, a realidade recriada pelo texto do contexto histórico-social e vice-versa. A análise revelou-nos, assim, uma realidade social recriada, ficcionalmente, mas que aponta, em última instância, para a realidade primeira. Para isto, investigamos o texto, ao nível da história, trabalhando com o Método Integrativo e ao nível do discurso, salientando os pontos de vista do narrador e das personagens. Os dois níveis, intimamente ligados, foram refletindo os fenômenos humanos, ao recriar um mundo vivo, idêntico àquele no qual estava inserida a realidade do narrador: o mundo dos Coronéis, momento em que o latifúndio oligárquico e a burguesia que surgia triunfante, opunham-se terrivelmente na disputa pelo poder e pelo direito de domínio. Desta oposição e da luta entre os Coronéis, emanam as relações de conflito entre os próprios Coronéis e entre as demais personagens a eles ligadas, conforme provamos durante nossa análise.

lise.

As relações entre as personagens levaram-nos sempre a verificar os processos de reificação e alienação das mesmas, à imagem e semelhança do social que deu origem ao romance "Terras do Sem Fim". Esses comportamentos e estas relações degradadas, que emanam tão claramente do romance, são inerentes às sociedades capitalistas (ou de caráter semelhante às relações no mundo capitalista), nas quais os valores humanos são substituídos por valores e relações apenas materiais, coisificando os indivíduos, transformando-os em objetos e alijando-os do seu papel de sujeito de sua própria história. Como consequência, surgiu também dessas relações, a figura do indivíduo venal: aquele que teria condições de sobrevivência mais ou menos normal se exercesse sua profissão dignamente, mas que ao contrário, para alcançar status avilta-se diante do poder econômico.

Todos estes dados sobre o romance e sobre o histórico-social que o ampara nos foram sendo fornecidos pelos núcleos operativos (ação das personagens) e pelos dados individualizantes (atributos físico-psíquicos). Como resultante das ações dos Coronéis, vimos nascer as ações das demais personagens, e até o final do romance este jogo foi uma constante.

Tudo foi contribuindo, em nossa análise, para ratificar os postulados teóricos sobre o realismo e sobre a penetração do social no literário, o que por sua vez nos levou a constatar, na prática, que a obra de arte reflete a vida em seus aspectos mais profundos.

Jorge Amado, demonstrando grande sensibilidade e trazendo através da linguagem a profundidade da vida para o plano do explícito, consegue fazer-nos sentir esta vida em toda a sua

intensidade.

"Terras do Sem Fim" é, indiscutivelmente, um documento histórico do passado das terras baianas do cacau, um referente daquela realidade. Jorge Amado apresentou, a partir de um mundo seu, um nexu entre passado e presente, ambos degradados. Assim, a partir das ações dos seres de ficção e da observação propriamente dita, o realismo amadiano atingiu o nível máximo ao tornar o social, não só um elemento indissoluvelmente ligado ao texto, mas estruturador do mesmo.

A recriação do momento histórico foi configurada pelas relações dialéticas entre as personagens principais do romance: as lutas dos Coronéis, marcadas por oposições, atenuaram-se através de elementos mediadores, os quais, por sua vez, levaram a uma espécie de síntese da situação romanesca - o desfecho com a expectativa de um "progresso" que, ao que tudo indica, resolveria os problemas sociais retratados no mundo romanesco. É curioso observar que esse "progresso" é representado, na obra, pela instauração do Bispado em Ilhéus, ou seja, pela presença da hierarquia eclesiástica (ironia amadiana?).

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. Jorge Amado: Política e literatura. Rio de Janeiro, Campus, 1979.
- AMADO, Jorge. Terras do Sem Fim. Edição especial. São Paulo, Martins, s/d.
- ANDRADE, Manuel Correia de. Paisagens e problemas do Brasil. São Paulo, Brasiliense, 1968.
- BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. Communications (Paris), (8): 1-27, 1966.
- BASBAUM, Leôncio. Alienação e humanismo. 3 ed., São Paulo, Edições Símbolo, 1978.
- CÂNDIDO, Antônio. Brigada ligeira. São Paulo, Martins, 1945.
- _____. Literatura e sociologia (5ª Conferência), agosto de 1975.
- _____. Literatura e sociedade. 5 ed., São Paulo, Ed. Nacional, 1976.
- CARONE, Edgard. A república velha - instituições e classes sociais. 3 ed., São Paulo, Difel, 1975.
- CARPENTIER, Alejo. Literatura e consciência política na América Latina. Lisboa, Publicações D. Quixote, 1971.
- CORMEAU, Nelly. Psychologie du roman. Paris, Nizet, 1966.
- FERNANDES, Florestan. A revolução burguesa no Brasil. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.
- FERREIRA, Edda Arzúa. Anotações de curso. UFSC, 1978.
- _____. Integração de perspectivas. Rio de Janeiro, Cátedra, 1976.
- FISCHER, Ernst e outros. Sociologia da arte. Rio de Janeiro, Zahar, 1966.
- FRANCASTEL, Pierre e outros. Sociologia da arte II. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
- FROMM, Erich. Conceito marxista do homem. 3 ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1964.
- GARCIA, Othon M. Comunicação em prosa moderna. 2 ed., Rio de Ja-

- neiro, Fundação Getúlio Vargas, 1973.
- GOLDMANN, Lucien. Dialética e cultura. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.
- _____. Sociologia do romance. 2 ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- IMBERT, Anderson. Métodos de crítica literária. Coimbra, Livraria Almedina, 1971.
- JUNIOR, Caio Prado. História econômica do Brasil. 15 ed., São Paulo, Ed. Brasileira, 1972.
- KHLYABITCH, I. Pequena história da filosofia e dicionário dos principais termos filosóficos. São Paulo, Editora e Distribuidora de Livros Ltda., Coleção Estudos Contemporâneos, 1967.
- KONDER, Leandro. Os marxistas e a arte. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1967.
- LUKÁCS, Georg. Estética I. México, Ediciones Grijalbo S.A. 1966.
- _____. Problemas del realismo. México. Fondo de Cultura Económica, 1968.
- MARTINS, Editora. Jorge Amado: 30 anos de literatura. São Paulo, 1961.
- _____. Jorge Amado, povo e terra: 40 anos de literatura. São Paulo, 1972.
- MERQUIOR, José Guilherme. Razão do poema. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1965.
- MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo, Cultrix, 1974.
- MUIR, Edwin. A estrutura do romance. 2 ed., Porto Alegre, Globo, 1975.
- PORTELLA, Eduardo. Fundamento da investigação literária. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1974.
- SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de dialética da malandragem. Cadernos de opinião, nº 13, Rio de Janeiro.
- TÁTI, Miécio. Jorge Amado vida e obra. Belo Horizonte, Itatiaia, 1961.

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

_____. O baiano Jorge Amado e sua obra. Rio de Janeiro, Record, 1980.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. As idéias estéticas de Marx. 2 ed., Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1978.

ZERAFFA, Michel. Roman et société. 2 ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1976.