

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE HISTÓRIA

ANDRÉ GARCIA WEINERT

**AS LUTAS E EXPERIÊNCIAS DOS TRABALHADORES DO SUL DA BAHIA,
NO LIVRO "CACAU" (1933) DE JORGE AMADO**

Campo Grande, MS

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE HISTÓRIA

ANDRÉ GARCIA WEINERT

**AS LUTAS E EXPERIÊNCIAS DOS TRABALHADORES DO SUL DA BAHIA,
NO LIVRO "CACAU" (1933) DE JORGE AMADO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de História da
Faculdade de Ciências Humanas, da
Fundação Universidade Federal de Mato
Grosso do Sul, sob orientação do
Professor Doutor Fábio da Silva Sousa.

Campo Grande, MS

2025

A atividade dos homens, pelos menos de todos aqueles com os quais travei contato, é determinada pelas palavras não pelos fatos (Tolstoi, 1886).

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo realizar uma leitura crítica do romance *Cacau*, publicado em 1933 por Jorge Amado. Buscamos uma análise do discurso, explorando as possíveis intersecções entre o campo da literatura e da pesquisa histórica. O romance *Cacau* nos remete a uma organização social própria do Brasil republicano, consolidada sob o poder das oligarquias rurais. No sul do estado da Bahia, o cacau foi a cultura que melhor se adaptou às exigências climáticas da região. A década de 20 foi a época de ouro da economia cacaueira, a qual modificou radicalmente a geografia da região. O texto aborda a violência nos campos, a miséria dos trabalhadores rurais e as contradições resultantes da busca pelo eldorado baiano. Assim, interessa-nos investigar as relações entre a estética literária do romance *Cacau* e os processos históricos aos quais a obra se associa, tendo como perspectiva teórica as contribuições da teoria literária, com destaque as análises de Júlio Pimentel Pinto e da crítica marxista.

Palavras-chave: Cacau. Jorge Amado. Literatura. História.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	5
1. LITERATURA E HISTÓRIA: UM DEBATE TEÓRICO.....	7
2. A GERAÇÃO DE 1930 E A LITERATURA AMADIANA.....	12
3. A EMERGÊNCIA DO ROMANCE PROLETÁRIO.....	20
4. A TRAJETÓRIA DE JOSÉ CORDEIRO E AS EXPERIÊNCIAS DOS TRABALHADORES RURAIS DO SUL DA BAHIA EM CACAU (1933).....	22
CONSIDERAÇÕES PARCIAIS	27
REFERÊNCIAS	27

INTRODUÇÃO

Nas primeiras décadas do século XX, especialmente a partir da década de 1930, o Brasil ingressou em um processo de mudanças profundas que reconfiguraram seu panorama político e social. O desgaste das oligarquias tradicionais, somado ao crescimento de um Estado centralizador e ao avanço simultâneo da urbanização e da industrialização, impulsionou a modernização da vida nacional. Nesse percurso, as relações de trabalho passaram por uma remodelagem gradual, que deu origem a novas dinâmicas sociais.

O campo da criação artística, em especial da literatura, não permaneceu alheio a esse movimento. Uma geração de autores e pensadores surgiu, trazendo consigo novas inquietações e valores, capazes de traduzir em forma estética os dilemas de seu tempo. Entre as manifestações literárias, o romance assumiu papel de destaque, pois se firmou como espaço privilegiado para discutir os destinos possíveis da classe operária e para tensionar os antagonismos ideológicos em ascensão. Dentro dessa conjuntura, consolidou-se uma vertente realista de escrita, comprometida em registrar a vida social com viés crítico e engajado.

Entre os modelos narrativos em circulação, o chamado romance proletário teve especial relevância. Essa vertente voltou-se intensamente à representação das condições da classe trabalhadora, e encontrou em Jorge Amado um de seus principais expoentes. Militante de esquerda, Amado tratou a ficção como instrumento de intervenção política, orientando sua produção por ideais de transformação social. Suas obras da década de 1930 refletiam esse projeto estético militante, que procurou unir literatura e engajamento.

Nesse itinerário literário, o romance *Cacau*, de 1933, ocupa posição estratégica, pois simboliza sua etapa de definição ideológica, assumindo o desafio de sua geração, ou seja, de afirmar-se politicamente num momento de acirramento da disputa intelectual. Assim, uma análise crítica de *Cacau* permite não apenas examinar sua engrenagem narrativa, mas também iluminar como Amado dialogava com as contradições do mundo que o cercava. O estudo dessa obra abre caminho para compreender os limites e o alcance de seu projeto

estético-político, bem como para identificar os conflitos entre forma literária e horizonte social que caracterizaram os anseios de sua época.

1. LITERATURA E HISTÓRIA: UM DEBATE TEÓRICO

O estudo da relação entre História e Literatura é complexo, tendo se estabelecido praticamente enquanto campo historiográfico próprio, com suas particularidades teóricas e metodológicas. Sendo a Literatura e a História campos do saber tão diferentes, os desafios resultantes dessa relação são muitos, sendo necessário responder algumas inquietações: até que ponto a literatura ficcional distorce a realidade histórica? Seriam as fontes ficcionais menos confiáveis pela sua natureza artística?

Em primeiro lugar, a Literatura e a História partem de propósitos diferentes. Em seu livro *Sobre História e Literatura* (2024), Júlio Pimentel Pinto sugere uma conceituação inicial:

À diferença do ficcionista, o historiador é regulado pelo que aconteceu. O compromisso do ficcionista é com a imaginação: ele pode inventar uma versão alucinada da vida nos engenhos ou da Guerra do Paraguai. [...] Já o compromisso do texto historiográfico é com uma verdade — que não é absoluta, plena ou pura, mas é a verdade possível (Pinto, 2014, p.22).

O escritor literário usufrui de uma certa liberdade de criação, e de fato não possui compromisso com a verdade, contudo, a literatura se efetiva em referência ao real, seja para distanciar-se ou aproximar-se dele. A “versão alucinada da vida nos engenhos”, nutre de um aspecto da realidade experimentada, para então estetizá-la e modificá-la a partir da subjetividade do artista e de outros fatores. Em um sentido oposto, o trabalho de historiador é aproximar-se da realidade, assumindo a limitação das fontes históricas, sem, contudo, perder de vista o compromisso com o que é verdadeiro. O que nos interessa aqui, não é especificamente o problema da veracidade da fonte literária, mas a totalidade do processo artístico, as suas especificidades de relação com o texto e com a realidade.

Tanto a literatura quanto a história trabalham com a escrita, e ambos os escritores são perpassados pelas questões de seu tempo, isto é, uma grande

carga cultural constituída historicamente. Para além da subjetividade individual do artista, está em questão alguns fatores externos à obra, e que independem das vontades de seu criador. O filósofo e revolucionário russo Georgi Plekhanov (1856 – 1918), ao tratar das artes da Itália do renascimento, nos deixa sua percepção do período:

Se... Rafael, Michelangelo e Leonardo da Vinci tivessem morrido na infância, a arte italiana teria sido menos perfeita, mas a tendência geral do desenvolvimento no período do Renascimento teria permanecido a mesma. Rafael, Leonardo da Vinci e Michelangelo não criaram essa tendência; eles eram simplesmente seus melhores representantes (Plekhanov, 1898, apud Burke, 2021, p.53).

Talvez Plekhanov subestime o papel de agência histórica dos grandes artistas do renascimento, mas o recado é proveitoso: As artes mais ou menos acompanham uma tendência histórica. Em *A Ideologia Alemã* (1848), Karl Marx e Friedrich Engels, também deixaram sua impressão sobre o movimento italiano, quando disseram que as artes na Itália só conseguiram se desenvolver por conta da existência de uma demanda artística, que depende da divisão do trabalho e das condições da cultura humana dela resultante (Marx; Engels, 2007, p. 430).

O Marxismo, ressalta a relação dialética entre o ser social e a produção artística, partindo da premissa de que a base material precede e condiciona a superestrutura ideológica. Nessa perspectiva, a compreensão da produção cultural encontra-se indissoluvelmente ligada à divisão social do trabalho e, consequentemente, às relações de classe vigentes. Como salientou Adriana Facina, "O artista [...] é sempre um indivíduo de carne e osso, sujeito aos pertencimentos de classe, origem étnica, seu gênero e o processo histórico do qual lhe impõem" (Facina, 2004, p. 14).

A teoria literária marxista desenvolve-se precisamente a partir dessas premissas fundamentais. Como demonstra a tradição marxista, essa relação é orientada por uma estrutura econômica determinante que condiciona os demais níveis da vida social. Os estudos literários de leitura marxista oferecem uma compreensão materialista e dialética da produção cultural, opondo-se radicalmente à concepção idealista que pretende autonomizar completamente a esfera cultural em relação às suas condições materiais de produção.

Surge, entretanto, uma simplificação mecânica dessa relação, que concebe a estrutura material da sociedade como determinante absoluto e sua superestrutura como rigidamente determinada. Como discutiu Raymond Williams em *Cultura e Materialismo* (1980), essa leitura determinista da dialética marxista reduz o processo artístico a um mero reflexo das condições materiais. Embora Marx empregou o conceito de determinação, sua aplicação é mais complexa do que uma causalidade externa e rígida. Williams ressaltou que a determinação material deve ser compreendida como um processo que estabelece parâmetros e exerce pressões sobre a ação humana, sem eliminá-la.

Essa conceituação da relação entre base material e produção artística, longe de ser inédita, ressoou em Marx, na sua análise da arte grega:

Na arte, é sabido que determinadas épocas de florescimento não guardam nenhuma relação direta com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, portanto, com o da base material [...] certas formas significativas da arte só são possíveis em um estágio pouco desenvolvido do desenvolvimento artístico (Marx, 2011, p. 62-63).

A teoria literária marxista se efetiva em uma operação dialética, compreendendo as contradições entre o processo superestrutural e a realidade de base à partir de uma análise da realidade concreta, em um reduzido nível de abstração. A arte, portanto, não "espelha" a realidade econômica, mas reconfigura-a em seu próprio campo, seguindo uma lógica autônoma que, no entanto, mantém uma afinidade com as estruturas da base. Essa afinidade só se revela quando abandonamos a expectativa de uma determinação linear. A contribuição marxista é o projeto de romper a noção de barreira ideológica que aparta a literatura de outras práticas sociais.

Amílcar Cabral, quando escreveu sobre *A Libertação Nacional e a cultura* (2011), deixou sua impressão sobre as relações entre o fato cultural e o fato econômico no comportamento das sociedades humanas. Para o africanista, “em cada momento de uma sociedade, a cultura é resultante mais ou menos conscientizada das atividades políticas e econômicas, a expressão mais ou menos dinâmica do tipo de relações que prevalecem no seio da sociedade” (Cabral, 2011, p.358). A obra de Cabral, escrita no contexto das lutas de

libertação das colônias portuguesas, estabeleceu um acurado entendimento da relação entre os dois “fatos”.

Temos, nesse sentido, a cultura como resistência ao colonialismo, que para além da violenta usurpação da liberdade do processo de desenvolvimento das forças produtivas, assegura a sua hegemonia a partir da opressão cultural. A cultura é percebida a partir de seu carácter de classe, sendo o movimento de libertação nacional a “expressão política e organizada da cultura do povo em luta”. A história dos movimentos de libertação nacional africanos demonstra a dimensão mobilizadora da produção cultural, dado que em geral, foram precedidas por uma “intensificação das manifestações culturais” (Cabral, 2011, p.360). Jorge Amado, que produz suas obras no contexto da efervescente década de 1930, compreendeu a produção cultural como elemento central da luta de classes, sendo profundamente influenciado pela ideia de uma literatura engajada.

Ao refletirmos sobre o papel da literatura, surge a ideia de que ela não se limita a representar a realidade, mas a constrói de uma forma única. Ricardo Piglia, em *Os Diários de Emílio Renzi*, deixa claro essa concepção: “Nunca me preocupou a ideia de que a literatura nos afastasse da experiência, porque, para mim, as coisas acontecem ao revés: a literatura constrói a experiência” (Piglia, 2017, p.354). Para Piglia, é por meio da literatura que o escritor não apenas reflete o mundo, mas também lhe confere novos significados. A linguagem, nesse sentido, se torna um instrumento para o escritor ressignificar a experiência vivida, o que torna a literatura um agente ativo na construção de representações, memória e ideologia. É a partir dessa compreensão que Carlo Ginzburg desenvolve sua noção de *imaginação moral*:

[...] aquilo que nos permite fazer conjecturas sobre os seres humanos, algo que está envolvido em todas as interações sociais. Ora, essas conjecturas se baseiam, no meu entender, no que aprendemos sobre os seres humanos, e muito disso depende do que lemos, desde contos de fadas a romances contemporâneos (Ginzburg *apud*, Pallares-Burke, 2000, p. 296)

A cultura humana, portanto, é profundamente marcada por esse imaginário social. As obras de ficção são espaços privilegiados para a manifestação dessas representações, evidenciam de maneira única os

elementos inconscientes da cultura humana, em um processo de estranhamento e distanciamento à realidade.

Nessa concepção, a grande diferença da Literatura para a História é a capacidade de estetização do real, cada romance devolve ao mundo não apenas sua imagem distorcida, mas também uma especulação empírica sobre o real e sobre a escrita: “uma específica proposta estética em que escrita e real não são coisas diversas” (Filho, 2024, p.28). A arte, portanto, não deve ser compreendida somente como um retrato objetivo da época em que está inserida, mas como uma mediação entre o real e o ficcional.

É nessa perspectiva que Carlos Ginzburg publicou a coletânea de ensaios *Olhos de Madeira: Nove Reflexões sobre a Distância* (1998), no qual discutiu o lugar do distanciamento na literatura. No interior deste discurso, o estranhamento é um meio para superar as aparências e alcançar uma percepção mais profunda da realidade (Ginzburg, 1998, p.36). A arte sugere, um movimento contrário à banalização da realidade, que concede significado às experiências quotidianas já automatizadas e imperceptíveis da modernidade.

Liev Tolstoi é caso interessante, em *Kholstomer* (2015), as convenções humanas, como o direito à propriedade, são visitadas à perspectiva de um observador estranho, um cavalo. Ele, distante das práticas humanas, é capaz de compreender algo ocultado pelo hábito, “Muitos dos homens que me definiam como ‘seu’ cavalo não cavalgavam; era outra gente que cavalgava” (Tolstoi, 2015). Assim, a distância do observador em referência ao objeto, possibilita uma compreensão profunda do problema em questão (Tolstoi, 2015).

Em último lugar, deve-se ressaltar o crescente interesse na história da leitura. Vimos algumas importantes discussões que buscam encontrar o lugar do escritor na complexidade da produção artística, porém, é durante a segunda metade do século XX que, alavancada pelas contribuições de Michel de Certeau e da assim chamada virada linguística, se privilegia o papel do leitor nos estudos dos textos literários, assim como as suas reações e a recepção das obras vistas ouvidas ou lidas (Burke, 2021, p.83).

Temos, portanto, três dores da literatura, a dor sentida por quem escreve, a dor escrita pelo poeta e a dor de quem o lê. A dor sentida, certamente é

diferente da dor escrita, como já observado anteriormente, sendo a especialidade do poeta organizar esta tradução do vivido para o representado. Aquele que lê o texto também sofre tais refrações, situando-se em algum lugar entre a dor do poeta, a dor escrita e suas dores pessoais: “Esse leitor também sente uma dor; sua dor, porém, é diferente daquela que o poeta sentiu [...] e é diferente daquela que o poeta não sentiu, mas, fingindo, expressou” (Pinto, 2024, p.30). A leitura, nesse sentido, surge da capacidade de transpor o conteúdo absorvido para o próprio repertório individual.

Em síntese, leitor reinterpreta o texto, transformando-o, expandindo-o e dando-lhe novos significados a partir de sua perspectiva, conforme nos lembra Peter Burke:

“Trinta anos atrás”, confessou certa vez o historiador econômico John Clapham, “li e sublinhei *Travels in France*, de Arthur Young, e dei aulas a partir das passagens sublinhadas. Há cinco anos li o livro de novo e descobri que eu havia marcado todas as vezes que Young falava de um francês infeliz, mas que muitas de suas referências a franceses felizes ou prósperos ficaram sem sublinhar (Burke, 2011, p.26).

Torna-se evidente, assim, o caráter subjetivo e impressionista da leitura. Aquilo que nos interessa pessoalmente ou que se encaixa no que já acreditamos, é significativo na produção de sentido do texto. “Ao ler um livro, na realidade leem muitos livros distintos, numa espécie de quebra-cabeça livresco em que as histórias se cruzam, misturam-se, combinam-se (Pinto, 2024, p.16).

2. A GERAÇÃO DE 1930 E A LITERATURA AMADIANA

Segundo Josélia Aguilar (2018), a trajetória de Jorge Amado no universo literário começou cedo. Os pais de Amado, que emigraram de regiões mais ao norte da região, se envolveram nas atividades de cultivo do cacau, o chamado *el dourado* nordestino. João Amado se tornou em pouco tempo um dos “coronéis do cacau”, posição ligada à elite rural da região. A família morava no “palacete grapiúna”. A inclinação da família Amado, entretanto, se destacou pelas afinidades com às letras, como os sobrinhos do pai de Jorge, Gilberto e Genolino Amado, que se tornaram famosos no Rio de Janeiro, então capital do país (Aguilar, 2018, p.11).

Jorge, aos dez anos, em 1923, já era um estudante interno, matriculado entre os 370 alunos daquele início de ano letivo. Seu professor, padre Luiz Gonzaga Cabral, ao ler uma descrição do mar que Jorge escreveu, previu seu destino com solenidade: "Este vai ser escritor". Padre Cabral não só previu, como também lhe concedeu livros de sua estante particular, começando com *Viagens de Gulliver*, seguido por Charles Dickens, Almeida Garrett e Walter Scott. O "vício pela leitura se inoculou definitivamente" quando encontrou um exemplar de *Os Três Mosqueteiros* abandonado em um navio (Aguilar, 2018, p.12).

Na juventude, Jorge se articulou com a Academia dos Rebeldes, um grupo de aspirantes a autores com "ambição grande e materialidade precária". As publicações do grupo se centravam nas revistas *Samba* (1928 – 1929) e *Meridiano* (1929), que faziam contraponto ao projeto modernista, representado pela revista *Arco & Flexa* (1928 – 1929). Já nesse período, se consolidou um projeto estético de recusa à semana de 1922, de modo a valorizar aspectos da cultura local, africana e afro-baiana, de recusa ao intelectualismo e a influência estrangeira. Foi neste momento, inclusive, que surgiu o movimento antropofágico, que incluiu figuras como Mário de Andrade, Raul Bopp, Murilo Mendes e Oswald de Andrade (Aguilar, 2018, p.12).

Fato fundamental para a formação desses escritores foi a Coluna Prestes, movimento conduzido pelo então tenente Luís Carlos Prestes. O grupo percorreu cerca de 25 mil quilômetros pelo território nacional com o propósito de contestar o governo vigente. Apesar da proclamação da República, o país permanecia distante de uma verdadeira democracia popular: a vida política continuava concentrada nas mãos das oligarquias de São Paulo e Minas Gerais, sustentadas pela riqueza do café e do leite, enquanto a maior parte da população rural enfrentava miséria, analfabetismo e problemas de saúde. No ambiente cultural baiano, especialmente entre os jovens escritores próximos de Viegas, havia grande interesse pelos acontecimentos relacionados à Coluna. Parte desses intelectuais, entre eles Jorge, participou de *O Jornal*, periódico vinculado à Aliança Liberal (AL) — movimento que surgiu do tenentismo e apresentou a chapa de oposição de Getúlio Vargas e João Pessoa para as eleições de 1930. Essa candidatura se contrapôs às de Júlio Prestes e Vital Soares, representantes

do bloco oligárquico paulista-mineiro que dominou o poder político nas primeiras décadas do século XX.

Em 1931, Jorge foi aprovado para a Escola Nacional de Direito. Nesse período, ele enviou um manuscrito de romance ao editor Augusto Frederico Schmidt. Schmidt, apesar de ser admirador de Gilberto Amado, inicialmente deixou o livro na gaveta. Jorge visitava Schmidt diligentemente, suspeitando que o manuscrito não havia sido lido. No entanto, Tristão da Cunha, intelectual frequentador do local, descobriu o manuscrito, interessou-se, levou-o para casa e, dias depois, deu um veredicto favorável, recomendando a Schmidt a publicação imediata e dizendo a Jorge que o livro, apesar dos defeitos, comprovava seu talento. Impulsionado por Tristão da Cunha, Schmidt não só lançou o livro como assinou o prefácio, no qual declarou até a morte do modernismo. Jorge, porém, nunca se convenceu de que Schmidt leu o livro do início ao fim (Aguilar, 2018, p.24).

Este romance de estreia foi *O País do Carnaval*, anunciado em *O Jornal* na data de 13 de dezembro de 1931. A casa editorial de Schmidt lançou outros importantes títulos, como *Caetés* de Graciliano Ramos (anunciado, mas só sairia em 1933), *João Miguel* de Rachel de Queiroz e *Casa-grande & senzala* de Gilberto Freyre. Em 1933, Jorge continuava envolvido na vida literária e política. Além de sua produção ficcional, dedicava-se à escrita de resenhas em publicações como o *Diário de Notícias*, suplemento literário de *A Manhã* e o *Boletim de Ariel*. Ele demonstrava interesse em reabilitar a obra de Lima Barreto, comentava livros de amigos como José Cordeiro, e de autores contemporâneos portugueses, e se dedicava a obras que abordavam a escravidão e a influência africana no português brasileiro. Foi também em 1933 que Graciliano Ramos publicou *Caetés* pela Schmidt, dedicando-o, entre outros, a Jorge Amado.

No final de 1932, Amado aproximou-se da juventude do Partido Comunista Brasileiro (PCB), e iniciou a escrita de seu segundo romance, *Cacau* (1933), durante férias na fazenda da família em Pirangi. A escrita continuou em Aracaju até fevereiro de 1933 e a obra foi concluída no Rio de Janeiro em junho do mesmo ano. Ele anotava os locais e datas de escrita na última página, um procedimento que se repetiria a cada livro lançado. Gastão Cruls, ao ler os originais de *Cacau*, disse-lhe que o que estava ali era bom, mas ele poderia fazer

mais. Um mês após a entrega dos originais, em julho de 1933, o livro estava nas lojas com as primeiras resenhas publicadas (Aguilar, 2018, p.30).

A multiplicidade de leituras possíveis de *Cacau* evidencia o papel ativo tanto do leitor, que efetiva a obra literária, quanto do crítico, que media a relação entre texto e público. Nesse sentido, o projeto intelectual do crítico se desenvolve de maneira ambivalente, incluindo sua especificidade de político e historiador. Como político, ele mobiliza e problematiza questões que refletem o contexto socioeconômico e ideológico de seu tempo, seja através de obras contemporâneas, seja por meio de releituras do passado. Já como historiador, sua tarefa é sistematizar e interpretar a produção literária do presente, relacionando-a tanto com tradições anteriores quanto com outras obras de seu período, a fim de contextualizá-las e analisar suas transformações estéticas e bases ideológicas. Dessa forma, sua crítica ultrapassa o julgamento imediato, tornando-se um instrumento de compreensão histórica e cultural.

Álvaro Lins teceu algumas críticas à obra de Jorge Amado, apontamentos contidos na coletânea de ensaios *Os Mortos de Sobrecasaca* (1963), publicado pela editora *Civilização Brasileira*. O romance *Cacau* é compreendido dentro do contexto de explosão das sagas “regionais” que retratam as particularidades da vida no campo e na cidade nas diferentes localidades brasileiras. Na trajetória literária de Jorge Amado, após escrever *O País do Carnaval* - romance de ambientação urbana -, o autor encontrou maior fertilidade criativa ao retratar as fazendas cacaueiras, tema que desenvolveria profundamente em obras posteriores como *Terras do Sem-Fim* (1943) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944). Lins destaca aspectos destacados do romance nordestino: “a fixação do regionalismo em termos menos particulares e mais gerais; a fidelidade ao real ao mesmo tempo a interpretação do que há de humano e universal nos seres de suas regiões” (Lins, 1963, p.130).

Tendo como premissa as observações de Lins, Renato Correia Gomes, em *A saga das cidades na literatura dos anos 30*, analisou a construção do regionalismo na literatura, e sublinhou as discussões em torno do binômio província-nação. O autor resgatou na obra de Lins a compreensão das diversidades regionais como a mais autêntica expressão da identidade nacional. A fidelidade ao real, por mais que criticada de maneira contraditória por Lins,

representou o que há de histórico, identitário e relacional na literatura brasileira. A dicotomia província-nação é revisitada, propondo a capacidade de expressão do nacional a partir do regional, em recusa à idealização de uma identidade nacional centrada na literatura do Rio de Janeiro. Embora tenha como delimitação temática os assuntos relacionados às cidades, o artigo de Gomes é frutífero ao constatar a capacidade do regional de expressar-se para além das fronteiras de suas cercas. Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 1961, Jorge Amado afirmou: “Não pretendi nem tentei jamais ser universal senão sendo brasileiro e cada vez mais brasileiro. Poderia mesmo dizer, cada vez mais baiano, mais um escritor baiano” (Amado, 1993, p. 20).

Álvaro Lins é um excelente ponto de partida, a medida que é sintomático ao tecer suas críticas ao estilo romanesco de Jorge Amado. O literário baseia sua crítica em alguns “valores geracionais”, como a prevalência do valor estético e a preocupação com os assuntos nacionais. Um aspecto recorrente na crítica à obra amadiana é processo que levou a “transportar o romance, com uma absoluta fidelidade de observador o que vê objetivamente” (Lins, p. 240). Esta primeira fase de produção literária, conhecida como uma fase de amadurecimento literário, é compreendida por Lins como uma produção beirando a panfletagem.

Na nota ao leitor da primeira edição de *Cacau*, Jorge Amado esclareceu o princípio que guiou a obra: “Tentei contar nesse livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau no sul da Bahia. Será um romance proletário?” (Amado, 1933). Se trata, portanto, de uma obra concebida a partir de um verdadeiro trabalho de campo, de descobrimento do regional. O que se efetiva, na verdade, é a busca de uma aproximação com a realidade material, compreendida como um compromisso com os que não participam dos bens do mundo.

A crítica de Lins aprofunda-se ao analisar de que maneira essa fidelidade influenciou na construção dos personagens. Segundo ele, Jorge Amado tendeu a privilegiar a representação de situações e conflitos sociais e coletivos, em detrimento de uma investigação mais minuciosa das individualidades. Como consequência, seus personagens muitas vezes carecem de densidade psicológica, sendo apresentados como tipos sociais, figuras simplificadas ou

representações generalizadas de determinados grupos, em vez de indivíduos dotados de subjetividades complexas. Essa abordagem, embora possa ser vista como um reflexo da preocupação social do autor, é criticada por Lins e outros por diluir a densidade psicológica necessária ao romance.

Adicionalmente, a estrutura de certas obras de Amado é apontada como consequência dessa inclinação à reportagem ou ao registro objetivo. Títulos como *Jubiabá*, *Capitães da Areia* e *Suor* são descritos como episódicos, soltos ou desarticulados, por vezes comparados a uma "coletânea de apontamentos jornalísticos" que não atingem a unidade artística ou a profundidade requerida de um romance. A linguagem empregada também não escapa à crítica, sendo por vezes considerada simples, crua ou até mesmo "desleixada" gramaticalmente, o que alguns interpretam como falta de disciplina artística ou ofício. Em determinados momentos do texto, a crítica se revela de certa forma caricata, com questionamentos acerca da familiaridade de Amado com o espírito feminino ou então de seus conhecimentos sobre gramática.

Assim, o ponto central da crítica de Lins é o "descuidado dos processos artísticos, literários e técnicos de sua obra" (Lins, 1963, p.231). No que se refere ao específico caso de *Cacau* (1933), o crítico aponta o caráter de reportagem e a falta de nitidez, de caracterização dos personagens. Os grupos sociais são bem representados, contudo, Amado teria falhado na construção da individualidade dos elementos pertencentes a esses grupos. O rigor estético exigido por Lins não é fruto apenas de sua subjetividade crítica, mas é datado historicamente. João Luiz Lafetá, em *1930: A crítica e o Modernismo* (1974), trabalhou teoricamente as conexões existentes entre literatura e ideologia, especificamente, dentro do contexto literário do modernismo. Seu estudo tem por objetivo atestar o movimento de um projeto estético, associado ao modernismo de 1922, para um projeto ideológico a partir da década de 1930.

Qualquer nova proposição estética deverá ser encarada em suas duas faces [...] enquanto projeto estético, diretamente ligada às modificações operadas na linguagem, e enquanto projeto ideológico, diretamente atada ao pensamento (visão de mundo) de sua época. [...] O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam a sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrando suas relações reais com a natureza

e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo. (Lafetá, 1974, p.9)

Antes de aprofundar essa discussão, é importante constatar que não há distinção mecânica entre o projeto estético e ideológico. Lafetá compreende que o modernismo brasileiro operou na confrontação da velha linguagem a partir de uma outra, sendo este movimento um projeto ideológico em si mesmo, aliás, como já estabelecido, o ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de se compreender o mundo. A ideologia é abrangente a capacidade de se disfarçar em linguagem, aparentemente neutra e inexpressiva. “A despeito de sua artificialidade a distinção estético/ideológico, desde que encarada de forma dialética, é importante como instrumento de análise” (Lafetá, 1974, p.21). O exame do estado da arte, portanto, deve passar pelo estudo dos pontos de tensão e atrito entre estes dois aspectos.

No que se refere ao modernismo brasileiro, o projeto estético se realizou na “na renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional” enquanto o projeto ideológico se manifesta na busca da “consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de atitudes e produções” (Lafetá, 1974, p.21). A inclusão do modernismo neste trabalho é interessante por ser matéria de discordância na história literária brasileira. Embora os romances de 1930 representem uma ruptura com o experimentalismo estético da geração de 1922, é muito complicado advogar pela profunda dissociação com o projeto cultural modernista.

O projeto ideológico do modernismo é de ruptura com a ideia de mimese própria do naturalismo, uma representação direta da natureza. Para tanto, se nutre das vanguardas linguísticas europeias: “a deformação do natural como fator construtivo, o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento acadêmico, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo da consciência como processo desmascarador da linguagem tradicional.” (Lafetá, 1974, p.22) De outro lado, propõe um amplo esforço de conhecimento e interpretação da realidade nacional. O Modernismo operou simultaneamente como revolução estética e projeto político: ao abandonar o estilo bacharelesco das elites oligárquicas, seus experimentos linguísticos refletiam e antecipavam

as transformações socioeconômicas do país que culminariam na crise do sistema tradicional em 1930.

Há de se notar também o lugar da patronagem destes artistas do modernismo de 1922. Apesar de, enquanto projeto estético, convergir com a dinâmica industrial e moderna dos acelerados anos do pós-guerra, Lafetá nos lembra que a arte moderna “não nasce com o patrocínio dos capitães de indústria; é a parte mais refinada da burguesia rural, os detentores das grandes fortunas de café que acolhem, estimulam e protegem os escritores e artistas da nova corrente” (Lafetá, 1974, p.23).

A contradição, de um modernismo conservador, financiado por fração da burguesia rural, possui lastro no desenvolvimento das forças produtivas na região do vale da paraíba, que ao longo do século XX passou por uma intensificação de seu caráter capitalista. O projeto modernizante passou por uma convergência com os setores da burguesia cafeeira, que utilizaram da arte moderna como fator de diferenciação às atrasadas, passadistas oligarquias rivais. Para além da atualização técnica e de acúmulo do capital, a burguesia rural, para dar o passo decisivo ao moderno e industrial mundo europeu, teve de acompanhar as mudanças artísticas.

Vimos que, por uma razão de ordem artística (a natureza intrínseca da linguagem modernista solicitando a incorporação do popular e do primitivo) e outra de ordem ideológica (a burguesia apoiando-se em sua origem e revalorizando, através da transmutação estética modernizante, hábitos e tradições culturais do Brasil arcaico) os dois projetos do Modernismo se articulam e se complementam. (Lafetá, 1974, p.26)

Novamente, Lafetá, sobre a noção já explorada de estrutura e superestrutura, apresenta uma boa interpretação do fato cultural e do fato econômico.

Há durante esses anos, não obstante, a resistência das superestruturas: permanece a política dos governadores, a serviço das oligarquias; permanece em suas linhas básicas a política financeira protecionista do café, gerando atritos com a burguesia industrial; permanecem ainda, em alto grau de diluição, o Naturalismo e o Simbolismo do século anterior. Durante os anos vinte esses óbices vão sendo mais vigorosamente atacados: o “tenentismo” é a clara expressão de um desejo de modificação do país, assim como a fundação do Partido Comunista e a formação, por Jackson de Figueiredo, de

um grupamento pequeno-burguês católico e direitista. Trata-se, no fundo, do processo de plena implantação do capitalismo no país e do fluxo ascensional da burguesia, dois fatores que mexem com as demais camadas sociais e são espelhados por tal agitação. (Lafetá, 1974, p.27)

Vemos nessa estrutura, as limitações de manifestação de uma cultura revolucionária, um modernismo ainda atrelado a um projeto estético e nacional de uma burguesia agrária. “A ideologia de esquerda não encontra eco nas obras da fase heróica, se há denuncia das más condições de vida de um povo, não existe, todavia, consciência da possibilidade ou necessidade de uma revolução proletária” (Lafetá, 1974, p.27).

3. A EMERGÊNCIA DO ROMANCE PROLETÁRIO

A superação das limitações da arte moderna viria, como notou Lafetá na geração seguinte, nos romances escritos na década de 1930. Talvez a grande discussão sobre a formação desta nova geração seja a noção de continuidade ou descontinuidade da geração anterior. De um lado, a ideia de ruptura, muito arraigada aos próprios romancistas da geração de 1930, que em sua maioria rejeitavam o movimento modernista - ao assinar o prefácio da primeira edição de *País do Carnaval*, Schmidt declara a morte do modernismo (Aguar, 2018, p.24). De outro lado, a percepção de Lafetá:

“Um exame comparativo, superficial que seja, da fase heróica e da que se segue à Revolução mostra-nos uma diferença básica entre as duas: enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no projeto estético (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o projeto ideológico (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte).” (Lafetá, 1974, p.28).

Luís Bueno, em *Uma História do Romance de 30* (2006), problematizou a reavaliação do modernismo. Ele apontou que a leitura de Lafetá, que opõe o projeto estético de 1922 ao ideológico de 1930, foi didática. Tal formulação, embora tenha força explicativa e se confirme em diversos momentos da produção romanesca e da crítica, permanece uma simplificação. Álvaro Lins já havia percebido algo dessa tensão. Bueno, contudo, busca problematizar esse binarismo do período.

Como visto por Lafetá, o modernismo é revolucionário, sendo muito comum situar a literatura brasileira como pré-modernista, modernista e pós-moderna. Assim, os fatos literários que sucederam a semana de arte moderna, se configuraram como aspecto central da tradição literária. Grande parte do sucesso e recuperação dos escritores pré-modernos, deu-se na medida em que conseguiram manifestar aspectos modernos, antes mesmo do giro paulista, temos como exemplo disso Lima Barreto e Euclides da Cunha (Bueno, 2006) Fato é que o modernismo, antes mesmo da semana de 1922, já era fato consumado. Seguindo a compreensão de Monica Pimenta Velloso, em *O modernismo e a questão nacional*, o sentido do modernismo “é o processo de tornar-se, poder tornar-se novo e diferente” (Velloso, 2021, p.247)

A princípio, tal compreensão pode parecer vazia de sentido, tão ampla que se adequa a qualquer escola literária. Contudo, é de grande especificidade destas gerações do século XX, de afirmar na diferença com o movimento anterior. Vimos que no caso brasileiro, o moderno recusou a visão pessimista da nacionalidade, caracterizada pelo “atraso cultural” e pela “inferioridade étnica”. A agonia social da nação, marcada por uma identidade em crise, já havia sido tematizada por escritores como Machado de Assis ou José de Alencar. O modernismo, contudo, não apenas retomou esse motivo no conteúdo, mas passou a inscrevê-lo também na própria forma literária, convertendo a instabilidade nacional em instabilidade estética. A literatura romântica e naturalista do século XIX aceitava sua própria conformação estética, manifestando, quando muito, uma perplexidade diante do fracasso em reproduzir plenamente o modelo europeu. A especificidade histórica do modernismo de 1922, se dá na maneira que dinamita a forma estética da literatura “pré-moderna”, que como já vimos, de “pré-moderna” não tem nada.

Adotemos portanto, a função do modernismo, em sua função de destruir, deglutir a tradição estética do século XIX. Em 1940, com a criação da *Revista Brasil*, organizada por Aurélio Buarque de Holanda, e redatada por alguns escritores da década de 1930, como Amado. Estes escritores concordavam ao dizer que o modernismo não cria, mas abre caminho para a produção que viria a seguir. O modernismo prepara o solo, sacode a poeira e demonstra a fome

nacional por uma cultura moderna, sedimenta o caminho trilhado pelo romance de 1930.

Embora se integrassem nele figuras e grupos preocupados de construir, o espírito modernista que avassalou o Brasil, que deu o sentido histórico da Inteligência nacional desse período, foi destruidor. Mas esta destruição, não apenas continha todos os germes da atualidade, como era uma convulsão profundíssima da sociedade. (Andrade, 1978, p.240)

Como observou José Lins do Rego, o movimento trouxe um arranjo erudito, incompreensível fora de uma filologia esteta. Entretanto, a abertura do campo literário a essas experimentações permitiu uma operação pouco percebida por José Lins do Rego: a possibilidade de uma linguagem coloquial, como do romance de 1930, só fora possível pela liberdade de criação literária possibilitada pela semana de 1922.

Lúcia Miguel Pereira, cuja visão já se distanciou da influência geracional exercida sob José Lins do Rego, agregou:

Sem a revolução paulista, esse grupo, composto por boa parte de nortistas, não teria encontrado tão franca e fácil acolhida; ao contrário, provocaria escândalo, precisaria de lutar para ser aceito. [...] Não nos esqueçamos de que o cunho experimental, de busca da realidade próxima, de valorização do homem comum, do negro, do caboclo, assim como o emprego da linguagem coloquial – tudo isso já estava traçado. (Pereira, 1952, apud Bueno, 2006, p.64)

4. A TRAJETÓRIA DE JOSÉ CORDEIRO E AS EXPERIÊNCIAS DOS TRABALHADORES RURAIS DO SUL DA BAHIA EM CACAU (1933)

Diante da necessidade de redescobrir o Brasil, o romance assume na década de 1930 a missão de aproximação com o povo. A ordem das coisas, a partir desse momento, passou a ser a de uma maior aproximação com a realidade social, buscando superar o distanciamento produzido pelas perspectivas literárias europeias. Tal movimento de reaproximação com o real, operado sobretudo pelo romance social, manifesta-se por meio de uma estética de caráter neonaturalista (Bueno, 2006, p159).

Entre agosto e julho de 1933 foram publicados pela editora Ariel os romances *Cacau* de Jorge Amado, *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade

e *Os Corumbás* de Amando Fontes. *Cacau* foi a primeira grande publicação do autor e vendeu 2 mil exemplares em 40 dias. No auge da polarização, a publicação destes romances se enquadra na ascensão do *romance proletário*, termo já empregado na década anterior, mas que se tornou elemento central da crítica literária até 1937. “Nesse momento se rotinizará uma leitura dos novos livros, por parte da crítica, que partirá da adesão ou não de seu autor ao romance proletário” (Bueno, 2006, p.160). A disputa política fez com que a escrita de Octávio de Farias, se antagonize, por princípio, da literatura de Amado, que até a publicação de *Cacau* não se definira ainda ideologicamente. Lembremos que, no que se sucede a publicação de *País do Carnaval*, há uma leitura reacionária Jorge Amado, visto muitas vezes como um romance católico. A definição ideológica se torna inescapável na literatura deste momento, não havendo espaço no mercado editorial para uma arte neutra.

O romance proletário dá um passo além do romance social, que embora tenha tematizado as classes populares, em geral o fez a partir de um ponto de vista externo, muitas vezes burguês ou reformista. Não limitando-se a um retrato dos dramas coletivos, é imperativo ao romance proletário sugerir “Pela ação da massa, a rebeldia imprescindível para construir a revolução” (Bueno, 2006, p.163)

Há de se perceber, entretanto, a evidente contradição da trajetória pessoal de Jorge Amado, inscrito numa família da aristocracia do cacau, e dos objetivos de seu romance, de denúncia da exploração dos trabalhadores rurais. Tal discrepância constitui elemento estrutural na primeira parte do romance. O narrador, assim como Amado, é formado em um ambiente burguês, ainda que marcado por uma educação de orientação humanista. Sua infância, vivida em Sergipe, é representada em uma construção romanesca de caráter maniqueísta: o pai surge como um empregador conciliador, empenhado em conciliar os interesses da produção com as necessidades dos trabalhadores. Após sua morte, entretanto, a sucessiva apropriação da fábrica pelo tio — figura autoritária e violenta — conduz o empreendimento à prosperidade econômica, ao mesmo tempo em que afasta a família do narrador da gestão dos negócios. Alberto Passos Guimarães, um mês após a publicação de *Cacau*, sublinha

Em volta do Sergipano, emigrado da burguesia, circula Cacaú. Não há, nessa figura, os traços fortes do revolucionário, nem o seu rosto mostra as depressões fundas dos homens que sentem fome. Será isto no livro um defeito? Parece que não. Para muita gente o revolucionário é o homem espadaúdo, carranca fechada, na mão uma bomba e nos olhos uma vontade doida de esganar. Por esse figurino não se orientou o autor. Sergipano é o atormentado pela decomposição de sua classe, fisionomia como a de tantos homens que não resistem ao clima moral do mundo de hoje. Tem vacilações. (Guimarães, 1933, *apud* Bueno, 2006, p. 163)

O valor da obra de Amado, segundo Alberto Passos, que era filiado ao PCB desde 1932, está na capacidade de evidenciar a realidade, e apresentar solução para as dificuldades retratadas. Suas observações sobre a forma romanesca, curiosamente ressalta *Cacaú* pelas mesmas características que Alberto Lins a desqualificara “Todo o livro é uma reprodução muito exata da vida de bichos, que, por este Brasil dará, mais de três quartos da nossa população leva penosamente, com a dolorosa paciência de cegos” (Guimarães, 1933, *apud* Bueno, 2006, p.163).

A trama se desenvolve na assimilação de José Cordeiro, o Sergipano, na realidade dos “alugados”, por mais que consiga se identificar com mais facilidade à realidade dos trabalhadores. Torna-se ao leitor um grau de diferenciação de José Cordeiro comparado aos seus companheiros, que de certo modo, narra os acontecimentos de maneira distante em comparação a violência sofrida pelos outros alugados. A tratativa de Maria, é sintomática, que escolhe José Cordeiro para ficar à disposição da família, justificando seu ato por ser “branco e moço” (Amado, 2023, p.92).

Eduardo de Assis Duarte, em sua tese de Doutorado *Jorge Amado: Romance em Tempo de Utopia*, argumenta que a narrativa se desenvolve em tensão entre propaganda e documento

“As duas tendências convivem no texto na busca de uma síntese que as compatibilize. Só que em vários momentos o proselitismo sobrepõe-se ao documento, os sonhos comunistas se mostram mais fortes. Ao final, prevalece a esperança e o herói parte em busca da utopia” (Duarte, 1991, p.61)

Na formulação de Duarte, há uma convivência dessas duas tendências no texto, em uma busca por uma síntese que consiga compatibilizá-las. No entanto, ele observou que essa busca não

resulta num equilíbrio constante, pois em vários momentos, o proselitismo se sobrepõe ao documento, e os "sonhos comunistas se mostram mais fortes".

Luís Bueno, a partir das considerações de Duarte, resgata Jorge Amado da crítica, que reduz o romance a simplicidade, como visto nas percepções de Álvaro Lins. "Assumir a propaganda como fim de *Cacau* é uma forma de tentar uma aproximação do romance que escape da apriorística aceitação ou recusa do livro em si" (Bueno, 2006, p.175). A falta de complexidade dos personagens, em diversos momentos revistados a luz de um moralismo, cumpre seu papel ao estabelecer caricaturas conscientes e escrachadas dos grupos sociais em questão. Retornemos a Bueno:

Ora, propaganda é discurso de convencimento, seu objetivo é atingir diretamente aquele que se expõe a ela. Nesse sentido, a lógica do romance pensado como propaganda passa muito mais pela retórica do que propriamente pela verossimilhança em seu sentido mais estrito, de possibilidades semelhantes às da realidade factual (Bueno, 2006, p.177).

O romance assume um caráter engajado, e em um contexto de luta de classes, as posições são polarizadas: capital versus trabalho. Quem se alinha a um dos lados não pode, ao mesmo tempo, representar o oposto. A repetição de certos traços característicos cumpre um papel fundamental, pois intensifica o jogo de oposições.

Ao mesmo tempo, o romance assume uma narrativa lenta. O quotidiano das fazendas nos arredores de Pirangi é monótono, sem grandes emoções. Mesmo as cenas de violência, ou então as aventuras dos alugados nos bordes de Pirangi, é construído de maneira trivial. A atmosfera lenta e inerte do meio rural, contrasta com o rápido crescimento e transformações que ocorriam na economia local e no centro de ilheús. O romance opera dentro do binômio campo cidade: o campo estagnado e a cidade como lugar dinâmico, propício a mobilidade social

O desfecho do romance, que Duarte caracteriza como heróico e feliz, é particularmente significativo para esta análise. Honório, pistoleiro e capanga a serviço do coronel, é convocado à casa-grande após o ataque de Colodino a Osório — filho do coronel — e a consequente fuga do agressor. O narrador e João Grilo deduzem que Honório foi chamado para "fazer o serviço", isto é,

assassinar Colodino. O próprio Honório confirma essa suspeita ao afirmar que recebeu quinhentos mil-réis do coronel para executar a tarefa e que aceitou o pagamento.

No entanto, os acontecimentos subsequentes evidenciam o ponto central em relação à consciência de classe no enredo. Honório decide não cumprir a ordem recebida. Em vez disso, encontra-se com Colodino na casa de Valentim e o aconselha sobre a melhor rota de fuga para evitar a “tocaia”. Ao retornar, o narrador pergunta a Honório por que ele não matou Colodino, questionando se a razão seria algum tipo de afeto por ele. A resposta apresentada pelo texto, imediatamente após essa indagação, define com precisão o sentido de sua ação: “que tinha um nome muito mais bonito: Consciência de Classe.”

A passagem é importante na função de assegurar uma saída, uma resolução do problema destacado em *Cacau*, a consciência de classe. Entretanto, percebemos ao mesmo tempo um pessimismo com a capacidade de mudança dessa realidade social. No capítulo intitulado greve, o narrador descreve a queda no preço do cacau e o aumento do valor dos alimentos da “despensa”, seguido por uma diminuição salarial dos alugados. O sergipano comanda a revolta, e organiza a greve na casa do velho Valentim. A impressão final dos alugados, é que estariam vencidos antes de a luta começar, “baixamos as cabeças. E no outro dia voltamos ao trabalho com quinhentos réis de menos” (Amado, p.148)

O desfecho da greve na fazenda, no qual a consciência de classe se manifesta, embora resulte em derrota e resignação imediatas, articula-se diretamente com o panorama do romance brasileiro da década de 1930 analisado por Luís Bueno. A figura do “fracasso”, definida pela incapacidade de superar as condições históricas vigentes, é paradoxalmente apresentada como vitoriosa, refletindo tanto uma avaliação negativa da realidade quanto a convicção de que o presente não oferece espaço para projetos transformadores — o que desloca a utopia para um futuro indefinido. Assim, o romance de 1930 volta-se para “esquadrinhar as misérias do presente”, e a greve malsucedida em *Cacau* exemplifica esse realismo do impasse, ao evidenciar a dificuldade concreta de confrontar as forças do capital no contexto agrário.

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Uma vez classificado *Cacau* enquanto um romance propagandístico, conseguimos redimensionar a crítica literária. Para além do debate sobre a superficialidade narrativa, a lógica maniqueísta que acompanha o enredo é revisitada.

A partir das contribuições de Luís Bueno, percebemos que *Cacau* se desenvolve a partir da concepção romanesca tradicional, onde um herói é apresentado e adquire experiência que o conduz para um final de resolução das barreiras enfrentadas. O particular da obra de Jorge Amado, é utilização da forma do romance tradicional, em uma narrativa centralizada na figura do trabalhador rural. A obra de Amado modifica o romance, retirando seu pressuposto de universalidade, delimitando assim o seu caráter de classe.

Apesar da contribuição de Adriana Facina, da necessidade de uma crítica literária que parta do interior da obra, para dialeticamente direcionar o escopo de análise para o seu exterior, temos a intrínseca relação da primeira fase de produção de Jorge Amado com a geração de 1930. Há nesse sentido, uma clara conexão entre literatura e sociedade. A obra de Jorge Amado, é resultado imediato da atmosfera de urgência política dos anos 30. Seu projeto estético, como linguagem oral e uso de palavrões, também é fruto da revolução estética operada pelos modernistas. *Cacau*, portanto, é indissociável às convulsões sociais que ocorriam na década de 1930.

REFERÊNCIAS

- Aguiar, Josélia. Jorge Amado: uma biografia. São Paulo: Todavia, 2018. 632 p.
- Andrade, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978. 266 p.
- Amado, Jorge. *Cacau*. Rio de Janeiro: Record, 2023. 160 p. ISBN 978-85-01-12345-6.
- Bueno, Luís. Uma história do romance de 30. São Paulo; Campinas: Edusp; Editora da Unicamp, 2006.
- Cabral, A. (2011). Libertação nacional e cultura. In Sanches, M. R. (org.), *Malhas que os impérios tecem. Textos anti-coloniais, Contextos pós-coloniais*. Lisboa: Ed. 70, pp. 355-376.
- Duarte, Eduardo de Assis. Jorge Amado: romance em tempo de utopia. 1991. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991. Acesso em: 28 out. 2025.
- Facina, Adriana. Literatura e sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- Ginzburg, Carlo. Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Gomes, A *saga das cidades na literatura dos anos 30*, Revista Literatura e Sociedade, Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2017, p. 167.
- Hobsbawn, Eric J. A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- Lafetá, João Luiz. 1930: a crítica e o modernismo. São Paulo: Editora 34, 2000.
- Lins, Álvaro. Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da literatura brasileira. Ensaios e estudos, 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- Marx, Karl; Engels, Friedrich. A ideologia alemã. São Paulo: Boitempo, 2007.
- Marx, Karl. *Grundrisse*. Manuscritos econômicos de 1857-1858. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 62-63.
- Pallares-Burke, Maria Lúcia Garcia. As muitas faces da história: nove entrevistas. São Paulo: UNESP, 2000
- Piglia, Ricardo. Anos de formação: Os diários de Emilio Renzi. Tradução de Sérgio Molina. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2017. v. 1. (Os Diários de Emilio Renzi).

Pinto, Júlio Pimentel. Sobre literatura e história: como a ficção constrói a experiência. São Paulo: Editora Unesp, 2024.

Silviano Santiago, "Prefácio", in: Célia Pedrosa, *Antonio Candido: a palavra empenhada*, São Paulo: Editora Niterói, 1995, p. 15, citado por Renato Correia

Tolstói, Liev. História de um cavalo (Kholstomer). Tradução, prefácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Cosac Naify, 2006.