

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA - UESB  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

**JOSÉ OTÁVIO MONTEIRO BADARÓ SANTOS**

**DE *CACAU* (1933) A *SÃO JORGE DOS ILHÉUS* (1944): A MEMÓRIA DA  
RECEPÇÃO CRÍTICA DA LITERATURA DE JORGE AMADO NO SÉCULO XX**

**VITÓRIA DA CONQUISTA – BA  
AGOSTO DE 2024**

**JOSÉ OTÁVIO MONTEIRO BADARÓ SANTOS**

**DE CACAU (1933) A SÃO JORGE DOS ILHÉUS (1944): A MEMÓRIA DA  
RECEPÇÃO CRÍTICA DA LITERATURA DE JORGE AMADO NO SÉCULO XX**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Discursos e Narrativas.

Projeto: Memória, História e Esquecimento na Literatura e no Campo Historiográfico

Orientador: Prof. Dr. Marcello Moreira.

**VITÓRIA DA CONQUISTA – BA  
AGOSTO DE 2024**

S236c

Santos, José Otávio Monteiro Badaró.

De Cacau (1933) a São Jorge dos Ilhéus (1944): a memória da recepção crítica da literatura de Jorge Amado no século XX. / José Otávio Monteiro Badaró Santos, 2024.

254f.

Orientador (a): Dr. Marcello Moreira.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2024.

Inclui referência F. 235 – 245.

1. Memória. 2. Recepção. 3. Jorge Amado. 4. Representação. I. Moreira, Marcello. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.

**Catálogo na fonte: Karolyne Alcântara Profeta – CRB 5/2134**

UESB – *Campus* Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: From *Cacau* (1933) to *São Jorge dos Ilhéus* (1944): the memory of the critical reception of Jorge Amado's literature in the 20th century

Palavras-chaves em inglês: Memory. Reception. Jorge Amado. Representation.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Titulação: Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade

Banca Examinadora: Prof. Dr. Marcello Moreira (Presidente), Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca Silva (Titular), Prof. Dr. José Alves Dias (Titular), Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos (Titular), Profa. Dra. Sheila Moura Hue (Titular).

Data da Defesa: 07 de agosto de 2024

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

## FOLHA DE APROVAÇÃO

**JOSÉ OTÁVIO MONTEIRO BADARÓ SANTOS**

**DE CACAU (1933) A SÃO JORGE DOS ILHÉUS (1944): A MEMÓRIA DA  
RECEPÇÃO CRÍTICA DA LITERATURA DE JORGE AMADO NO SÉCULO  
XX**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade

Local e Data da defesa: Vitória da Conquista/BA, 07 de agosto de 2024.

**Banca Examinadora:**

Prof. Dr. Marcello Moreira – Presidente  
Instituição: UESB

Ass.: 

Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva  
Instituição: UESB

Ass.: 

Prof. Dr. José Alves Dias  
Instituição: UESB

Ass.: 

Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos  
Instituição: UEMA

Ass.: 

Profa. Dra. Sheila Moura Hue  
Instituição: UERJ

Ass.: 

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos Orixás, Voduns e Mukisi, especialmente à Nzila, também aos caboclos, encantados das terras grapiúnas, que me guiaram nessa trajetória de reflexão e aprofundamento na cultura deste país complexo, contraditório e extraordinário que é o Brasil.

Agradeço ao Jorge, o muito Amado, por estar ao meu lado na missão árdua, mas prazerosa, de tentar compreender, por meio da literatura, a nação brasileira e suas mais profundas contradições.

Agradeço ainda ao meu orientador, professor Marcello Moreira, um intelectual de grandeza espiritual, raro homem de letras, pesquisador brilhante, erudito e, ao mesmo tempo, generoso, que me guiou com inteligência, sabedoria, disciplina, rigor e, acima de tudo, afetuosidade.

Aos professores Edvania Gomes da Silva, José Dias, Sheila Moura Hue, Silvana Pantoja e Maria da Conceição Fonseca-Silva pelas críticas, sugestões e orientações, no mestrado e doutorado, uma vez que, sem eles, este trabalho não seria possível.

Ao programa de pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, pelo incentivo e pelas condições de trabalho para o desenvolvimento deste trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento deste estudo.

Agradeço aos meus pais, Eduardo e Ester, por me proporcionarem as condições materiais necessárias para que eu pudesse viver num ambiente de harmonia, de paz e de conhecimento.

Agradeço ainda à Elis, minha filha, rebento de amor e afeto, norte de minha vida ao final deste trabalho. Por último, igualmente especial, agradeço à Aline, minha companheira, que trouxe leveza e incentivo, com sabedoria, compaixão e complacência.

Laroyê!

## RESUMO

Autor de 49 obras, romancista brasileiro mais traduzido e com o maior número de adaptações para cinema, televisão e teatro, Jorge Amado é, sem dúvida, um caso incomum na literatura brasileira. Com quase 100 milhões de livros vendidos no Brasil e no mundo, o escritor baiano, talvez por isso mesmo, foi objeto de reprovação da crítica brasileira em diferentes períodos de sua trajetória, desde a crítica impressionista (1930 a 1940) até a profissional e acadêmica (1950 a 2000). Ao analisarmos a longa história da recepção do *corpus* amadiano, compreendido em **Cacau** (1933), **Suor** (1934), **Jubiabá** (1935), **Mar Morto** (1936), **Capitães da Areia** (1937), **Terras do Sem Fim** (1943) e **São Jorge dos Ilhéus** (1944), identificamos a prevalência das perspectivas que privilegiam o mundo social na análise literária, tributárias de uma literatura como reflexo, em que o processo histórico efetuado pela infraestrutura econômica se repunha na obra como conteúdo ou ideologia, que supõe a ficção como instrumento transparente de representação documental da realidade social, desconsiderando que, ela mesma, a literatura, é uma prática material, histórica e simbólica, e que possui, portanto, sua própria historicidade. O exame desta longa história da recepção, a partir do que chamamos neste trabalho de “memória da recepção crítica”, bem como sua organização, classificação e crítica da crítica, nos permitiram identificar o arcabouço teórico utilizado para a rejeição de Jorge Amado no ambiente acadêmico e sua exclusão do cânone moderno. Por isso, a partir de uma perspectiva crítica original, propomos uma nova via de interpretação para os referidos romances, que considera a literatura como representação, discurso de estatuto próprio que se refere a outros regimes discursivos, sejam eles políticos, econômicos, sociais, filosóficos e religiosos. Discurso que não pode ser apenas ficção de reflexo sociológico, mas representação que carrega elementos simbólicos, validados por complexos sistemas de verdade atravessados por teorias sociais, regramentos poéticos e visões cosmológicas. Um tipo de ficção que não é somente a expressão, ou mesmo imitação, de alguma coisa fora dela, mas uma inovação do próprio mundo natural, porque o incrementa com novos elementos, construindo, assim, uma nova “realidade”. Deste modo, ao nosso ver, há pelo menos três regimes discursivos específicos operando nos textos de nosso *corpus*. Ainda que diversos, muitas das vezes conflitantes e contraditórios, eles são articulados pelo escritor consciente e inconscientemente. São valores que estão na construção de personagens, em seus diálogos, na criação do mundo amadiano, na Bahia simbólica que ele edifica, na visão messiânica da certeza de um futuro melhor, na esperança da revolução, na ideia quase ingênua da comunhão de raças, de credos e de culturas. A leitura dos romances amadianos, objetos desse estudo, nos revela uma inusitada combinação de realismo social soviético, mestiçagem freyriana e poética do romantismo alemão.

**Palavras-chave:** Memória; Recepção; Jorge Amado; Representação.

## ABSTRACT

Author of 49 works, the most translated Brazilian novelist and with the largest number of adaptations for cinema, television and theater, Jorge Amado is, without a doubt, an unusual case in Brazilian literature. With almost 100 million books sold in Brazil and around the world, the Bahian writer, perhaps for this very reason, was the object of disapproval from Brazilian critics in different periods of his career, from impressionist criticism (1930 to 1940) to professional and academic criticism. (1950 to 2000). When we analyze the long history of the reception of the Amadiano corpus, included in *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936), *Capitães da Areia* (1937), *Terras do Sem Fim* (1943) and *São Jorge dos Ilhéus* (1944), we identified the prevalence of perspectives that privilege the social world in literary analysis, tributary to a literature as a reflection, in which the historical process carried out by the economic infrastructure was replaced in the work as content or ideology, which presupposes fiction as a transparent instrument of documentary representation of social reality, disregarding that literature itself is a material, historical and symbolic practice, and therefore has its own historicity. The examination of this long history of reception, based on what we call in this work “memory of critical reception”, as well as its organization, classification and critique of criticism, allowed us to identify the theoretical framework used for the rejection of Jorge Amado in the academic environment and its exclusion from the modern canon. Therefore, from an original critical perspective, we propose a new way of interpreting the aforementioned novels, which considers literature as representation, a discourse with its own status that refers to other discursive regimes, be they political, economic, social, philosophical and religious. Discourse that cannot just be fiction with a sociological reflection, but representation that carries symbolic elements, validated by complex systems of truth crossed by social theories, poetic rules and cosmological visions. A type of fiction that is not just the expression, or even imitation, of something outside it, but an innovation of the natural world itself, because it augments it with new elements, thus building a new “reality”. Thus, in our view, there are at least three specific discursive regimes operating in the texts of our corpus. Although diverse, often conflicting and contradictory, they are articulated by the writer consciously and unconsciously. These are values that are in the construction of characters, in their dialogues, in the creation of the Amadiano world, in the symbolic Bahia that it builds, in the messianic vision of the certainty of a better future, in the hope of revolution, in the almost naive idea of the communion of races, of creeds and cultures. Reading Amadiano's novels, the objects of this study, reveals an unusual combination of Soviet social realism, Freyrian crossbreeding and the poetics of German romanticism.

**Keywords:** Memory; Reception; Jorge Amado; Representation.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>2 A MEMÓRIA DA RECEPÇÃO CRÍTICA DO <i>CORPUS</i> AMADIANO: DE <i>CACAU</i> (1933) A <i>SÃO JORGE DOS ILHÉUS</i> (1944) .....</b>	<b>17</b>
2.1 Delimitação do <i>corpus</i> .....	17
2.2 As fontes pesquisadas.....	27
2.3 A noção de “memória da recepção crítica”.....	31
2.4 A crítica impressionista (1930 A 1940).....	40
2.5 A sedimentação dos juízos (1950, 1960, 1970 e 1980).....	78
2.6 A emulação canônica e outras leituras (1980 A 2000).....	90
<b>3 A NOÇÃO DE REGIONALISMO: ENTRE FRAGILIDADE E INEFICÁCIA.....</b>	<b>105</b>
3.1 Os conceitos de “nação e região”.....	113
3.2 Da “cor local” ao regionalismo: arqueologia de uma categoria crítica.....	119
3.3 Os novos regionalismos.....	142
<b>4 LITERATURA E REPRESENTAÇÃO: OS REGIMES DISCURSIVOS DO SÉCULO XX NOS ROMANCES DE JORGE AMADO.....</b>	<b>153</b>
4.1 Literatura e representação.....	153
4.2 Poética do romantismo alemão.....	183
4.3 Realismo socialista.....	199
4.4 Teorias antropológicas da mestiçagem.....	213
<b>5 CONCLUSÃO.....</b>	<b>231</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>235</b>



## 1 INTRODUÇÃO

O texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida. Mesmo quando um texto literário não faz senão copiar o mundo presente, sua repetição no texto já o altera, pois repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la. Em princípio, a reação do autor ao mundo, que se manifesta no texto, rompe as imagens dominantes do mundo real, os sistemas sociais e de sentido, as interpretações e as estruturas. Por isso, cada texto literário comporta-se seletivamente quanto ao mundo dado, no interior do qual ele surge e que forma sua realidade de referência. Quando determinados elementos dela são retirados e incorporados ao texto, eles experimentam a partir daí uma mudança de sua significação. (ISER, 1996, p. 11).

Ao longo da pesquisa para a dissertação de mestrado **Memória e Recepção em *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado**, defendida neste programa de pós-graduação, em 2020, quando analisamos os diversos usos e valores ajuizados pela crítica literária sobre o referido romance, tendo como aporte a Estética da Recepção, notamos a predominância de apenas uma perspectiva analítica, qual seja, aquela que privilegia o mundo social, que toma o texto como espelhamento do contexto sócio-histórico, da biografia e da psicologia do autor, sendo a obra documento acessório para a escrita da história. Identificamos ainda que essa postura crítica negligenciou a experiência estética empreendida por Amado e restringiu seu texto como um romance proletário, realista, histórico e regionalista. Assim, a predominância do materialismo histórico na crítica do romance, sobretudo a partir de teóricos como György Lukács e Lucien Goldmann, impossibilitou que o texto fosse interpretado por outras perspectivas. Naquele momento, ainda que de maneira incipiente, já havíamos percebido que estes aportes teóricos, assentados na ideia romântica da criação original e do gênio autoral, bem como do estruturalismo-genético, concorriam para que sua produção fosse subestimada pela crítica, reservando-lhe lugar periférico e menor na literatura brasileira.

No decurso do levantamento da memória da recepção de **Terras do Sem Fim**, suspeitamos que o mesmo poderia ter ocorrido com outros romances coetâneos a ele, em obras incluídas naquilo que a crítica literária brasileira do século XX chamou de primeiro ciclo da literatura amadiana. Decidimos, portanto, mergulhar nos arquivos e, para nossa surpresa, o material era muito maior do que podíamos imaginar: jornais, periódicos, revistas e cadernos literários, publicados nos primeiros anos da década de 1930 até meados dos anos de 1950; edições comemorativas da obra de Jorge Amado, antologias, histórias da literatura e compêndios, produzidos na segunda metade do século XX, e, finalmente, a produção acadêmica posterior, artigos publicados em revistas científicas, dissertações e teses incluídas

no catálogo da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Além da evidente dificuldade de nos depararmos com o enorme volume de textos à disposição para leitura, análise, catalogação e, obviamente, a crítica da crítica, encontramos este material completamente disperso.

Assim, iniciamos a pesquisa com tudo aquilo que foi escrito sobre a produção de Amado nos periódicos publicados no Brasil na primeira metade do século XX, recorte temporal delimitado em função das obras que, naquele momento, tínhamos o intuito de estudar. Para isso, recorreremos ao precioso arquivo da Hemeroteca Digital Brasileira, da Fundação Biblioteca Nacional. Para além da pesquisa digital, tivemos acesso ao arquivo físico da Fundação Casa de Jorge Amado, instituição hoje responsável pela preservação dos acervos bibliográficos e artísticos do escritor, que abriga um conjunto de mais de 250.000 documentos entre fotografias, recortes de jornais, artigos científicos, primeiras edições de seus romances, etc., sem contar obras cinematográficas, pinturas, esculturas, títulos, menções honrosas e toda sorte de objetos que ajudaram e ajudam a construir a imagem do mais popular ficcionista baiano.

A Fundação Casa de Jorge Amado não se limitou a ser um repositório de documentos sobre o autor, mas, de maneira propositiva, realizou, ao longo do século XXI, uma série de encontros, seminários e congressos para o debate sobre a produção amadiana, que geraram um enorme volume de textos. Os anais destes eventos, publicados em cadernos e livros, também foram fontes de nossa pesquisa. Como se não bastasse, ainda tínhamos à disposição o banco de dados da CAPES, que, à época de nosso levantamento de recensão, registrava quase 300 teses e dissertações sobre Jorge Amado. Os primeiros dois anos de nosso trabalho foram inteiramente dedicados à leitura, exame e organização deste farto material de memória, fase do trabalho que iremos pormenorizar nos tópicos “Delimitação do *corpus*” e “Fontes pesquisadas”, no primeiro capítulo desta tese, intitulado “A memória da recepção crítica do *corpus* amadiano: de Cacau (1933) a São Jorge dos Ilhéus (1944)”.

Ao concluirmos essa etapa, conseguimos constatar que havia, de fato, a sedimentação de um determinado significado para o conjunto de textos que escolhemos trabalhar. A crítica, de maneira geral, constituiu um tipo de memória homogênea sobre os romances, que privilegiava a trajetória biográfica do escritor e as lutas sociais de sua época. Para pensar como os críticos empreenderam uma leitura homogênea de um conjunto heterogêneo de textos literários, adotamos a noção de “memória da recepção crítica”, tomando a produção crítica como *medium* de eternização de sentidos, significados, valores, ajuizamentos e usos das obras do escritor ao longo de sua cadeia de recepção. Assim, examinamos as inúmeras

leituras que os textos amadianos suscitaram desde o momento em que foram publicados, a partir de uma abordagem diacrônica, e também sincrônica, distinguindo cada apreciação e as variadas categorias constituídas pela crítica para examinar o *corpus* selecionado.

A ideia de uma sedimentação de sentidos é tributária, como veremos, dos estudos dos intelectuais da Escola de Konstanz, na Alemanha, em particular os textos de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, que, pela primeira vez, favoreceram o pólo do leitor na análise de obras literárias, em oposição à tradição histórica, que sempre privilegiou o autor, a suposta relação da obra com a empiria e mesmo o gênero de cada texto. Para Jauss, não seria possível falar de experiência estética desconsiderando o receptor, instância de sentido e produtor de significação no próprio ato de leitura (*Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*). Nesse sentido, o processo de interpretação em vez de procurar decifrar o sentido oculto de um texto, revela, com efeito, o potencial de sentido possibilitado pelo texto, que só irá se concretizar no instante sincrônico da leitura. Trataremos disso ainda na primeira parte desse trabalho, antes, inclusive, de apresentar a recensão propriamente dita.

O nosso objetivo, portanto, partiu desse pressuposto, no sentido de afirmar que os romances deste *corpus* foram tratados de maneira homogênea pela crítica brasileira do século XX, e que, por isso, necessitam de uma revisão, esta implicada, justamente, na afirmação de que as obras são atravessadas por regimes discursivos específicos, que à época de suas publicações possuíam legitimidade. Em nossa leitura dos romances amadianos, referidos neste trabalho, defendemos que eles foram construídos sob a permanente presença de três regimes de verdade<sup>1</sup>: o romantismo alemão, o realismo social soviético e a mestiçagem freyriana.

Antes, no entanto, de construir nossa argumentação original, passaremos à descrição, classificação e exame dos textos críticos produzidos sobre os romances de Jorge Amado que são objetos deste trabalho. Ao longo de mais de cinco décadas, muito se escreveu sobre estas obras e, para facilitar a organização dessa ampla recepção, estabelecemos três momentos

---

<sup>1</sup> A noção de “regimes de verdade” que adotamos ao longo desse trabalho está relacionada com os estudos de Michel Foucault sobre a “história da verdade”, que aparece nos cursos ministrados pelo autor no Collège de France, a iniciar pela aula inaugural compilada em *A ordem do discurso* (1981). Ao constituir sua genealogia de da vontade de verdade nas sociedades ocidentais, Foucault nos revela que a demonstração científica é tão somente um ritual, conformado por regras e práticas, e que o sujeito racional, alegadamente universal, é um indivíduo historicamente constituído. Para Foucault, quando se fala em “verdade”, é preciso nos colocarmos diante do problema de sua “produção” e não propriamente de sua “descoberta”. A produção da “verdade”, para o filósofo, está diretamente ligada ao estabelecimento das subjetividades. Nesta tese, como veremos, adotaremos o método genealógico nietzschiano, em oposição às interpretações metafísicas da história, para compreender como projetos de verdade são legitimados para que os sujeitos, submetidos a eles, possam interpretar a realidade à sua volta. A partir de conceitos como “proveniência” (*Herkunft*) e “emergência” (*Entstung*), operados por Foucault para refutar a ideia de uma suposta origem milagrosa (*Wunderursprung*) das coisas, o autor empreende uma crítica das pesquisas históricas que consideram a essência das coisas e dos valores, as unidades do tempo, a soberania do sujeito, das identidades primeiras, das origens e, claro, da verdade. Como Nietzsche, Foucault não perdoou a metafísica.

marcantes. Denominamos o primeiro deles de “crítica impressionista”, que reúne artigos de jornais, textos opinativos e matérias em cadernos literários veiculados na imprensa brasileira nas décadas de 1930 e 1940. No período seguinte, entre as décadas de 1950 e 1980, temos a sedimentação de determinados sentidos atribuídos aos romances nas histórias literárias, antologias e compêndios, quando os ajuizamentos de valor, produzidos a partir da impressão pessoal de autores, adquirem legitimidade e passam a conquistar status de irrefutabilidade. A este momento específico demos o nome de “sedimentação dos juízos”, fase que só foi suplantada, a partir dos anos de 1990, pela “emulação canônica”, quando os juízos solidificados nas antologias são tomados como interpretações universais e, sem qualquer esforço de revisão, são emulados em artigos de revistas científicas, dissertações, teses e textos publicados em edições comemorativas.

Nesse ponto da pesquisa, percebemos que, à medida que a crítica brasileira do século passado sedimentava determinado sentido às obras do escritor, seus romances se afastavam do cânone moderno, considerados como passadistas, textos sem inovação estética e, por isso mesmo, passíveis de exclusão do conjunto de obras literárias que seriam estudadas nas universidades brasileiras nas décadas seguintes. Um tipo de literatura que não poderia estar ao lado das obras de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, por exemplo. A revisão dos textos críticos deste período nos permitiu revisitar a crítica com desconfiança, desacreditando das categorias universais que fomos encontrando pelo caminho (realismo social, romance-documento, regionalismo, romance proletário etc.).

A principal delas, sem sombra de dúvida, no que diz respeito à produção ficcional de Jorge Amado, é a noção de regionalismo, que, embora pareça se constituir como um dos mais eficazes conceitos para a análise do fenômeno literário brasileiro, tem sido questionada e debatida em importantes trabalhos a partir do século XX. Por um lado, em função de sua própria natureza não essencial, demonstrada por seus inúmeros usos e apropriações, que revelam pouca precisão teórica. Por outro lado, por conta da negatividade que ela mesma pode conferir às obras circunscritas sob este rótulo, como foi o caso amadiano, em que, na verdade, como veremos, serviu muito mais para desvalorar a produção romanesca deste escritor do que para explicá-la.

O que encontramos, a partir do levantamento da recepção crítica, foi a utilização do regionalismo como algo substancial, que possuiria sentido intrínseco e que, portanto, não poderia ser questionado. Considerada como categoria irrefutável, o regionalismo transitou livremente em nossa crítica moderna, sendo, muitas vezes, de maneira irrefletida, aplicado em obras de natureza diversa. Bastava que, para isso, elas estivessem fora do eixo central de

produção capitalista, distantes dos grandes centros urbanos do país. Qualquer coisa fora de São Paulo e Rio de Janeiro poderia ser, portanto, regional. Ao estudar a genealogia do regionalismo e seus usos pela crítica brasileira do século XX, notamos que o conceito não poderia ser analisado desprezando suas raízes políticas e ideológicas.

Era preciso, dessa maneira, identificar as condições de possibilidade que teriam permitido o surgimento de uma concepção como o regionalismo, ou seja, as conjunturas sociais, filosóficas, institucionais, políticas e econômicas que propiciaram a emergência desse discurso no campo literário brasileiro. Recorremos, para isso, ao método genealógico proposto por Friedrich Nietzsche, em uma articulação com o pensamento de Michel Foucault, que estabeleceu aquilo que deu o nome de “arqueologia”, investigação propriamente dita das regras que organizam os discursos. O procedimento genealógico seria, antes de mais nada, um instrumental heurístico voltado à compreensão da emergência de configurações não apenas de objetos, mas de sujeitos e de significações nas relações de poder em que são produzidos.

O método nietzschiano genealógico nos pareceu adequado para pensar o surgimento de categorias como o regionalismo, uma vez que ele se mostra completamente antagônico às leituras metafísicas da história, aquelas que vão se voltar para a origem das coisas e que consideram que elas possuem sempre uma essência supra-histórica, capaz de ser revelada na busca de verdades ocultas. Com Nietzsche, Foucault fez a crítica das pesquisas históricas que buscaram a essência de coisas e valores, da verdade, de identidades primordiais, de estados de perfeição, de origem etc.

Iremos demonstrar que o regionalismo emerge a partir de toda uma tradição literária que se detém na valorização das paisagens brasileiras, das belezas naturais, da fauna e dos aspectos que diferenciariam o Brasil de outras nações europeias. A ficção como documento representativo da nação, princípio da “cor local”, é uma ideia marcante, que atravessa, como veremos, toda nossa literatura, do século XIX até as produções da primeira metade do século XX. O texto de ficção mais valorizado era aquele que pudesse representar, fidedignamente, a paisagem e o cenário da nação, seja por meio das topografias, dos tipos, dos falares e dos costumes. O conceito do *genius loci* se torna, assim, um fundamento de nacionalidade e, conseqüentemente, de regionalismo.

O que constatamos, ao aplicar o método genealógico, é que não havia nada de substancial na noção de regionalismo, nenhuma essência por trás dela, apenas uma categoria histórico-crítica que, ao longo dos anos, se positivou e que serviu para interpretar um conjunto de textos de ficção que, talvez, nem tivessem qualquer coisa em comum a não ser a ideia de que seriam eles mesmos regionais. Do mesmo modo, poderíamos pensar em categorias como

“Barroco”, “Romantismo”, “Realismo”, etc., enquanto léxicos constituídos pela crítica, que emergem em determinados contextos históricos e que são mobilizados para sobredeterminação de obras literárias. Ao considerarmos os conceitos naturalizados como categorias histórico-críticas, podemos, em chave arqueológica, identificar o momento de sua emergência e seus primeiros usos e aplicações. Nesse sentido, veremos no terceiro capítulo, “A noção de regionalismo: entre fragilidade e ineficácia”, que a categoria tem se mostrado imprecisa, em alguns casos até mesmo improdutiva, para o estabelecimento de uma crítica literária no século XXI.

A revisão dos textos críticos, bem como dos léxicos e categorias utilizados para o ajuizamento das obras deste *corpus*, parecia nos levar para um novo caminho nos estudos amadianos: a identificação das razões pelas quais o escritor baiano foi rejeitado pela crítica acadêmica e sua obra atrelada à categoria de “literatura menor”. Mais ainda, a partir dessa constatação, poderíamos propor uma reavaliação desses romances por meio do conceito de representação, na esteira dos estudos de Roger Chartier e Louis Marin, com o objetivo de, por um lado, desvincular a ideia de transposição da realidade e homologia das estruturas sociais nos textos, o chamado realismo social, e, por outro, validar a noção de historicidade dos significados das obras literárias. Discussão que iremos apresentar no tópico “Literatura e representação”, do último capítulo desta tese, intitulado “Literatura e representação: os regimes discursivos do século XX nos romances de Jorge Amado”.

Percebemos ainda que a reavaliação das obras, a partir da noção de representação, poderia agregar ainda a proposta de Paul Ricoeur de uma mimesis criadora, e não simplesmente reprodutora, como acreditamos que Jorge Amado empreendeu, qual seja, a de uma experiência estética que avança do nível mimético figurativo para o polifigurativo, permitindo uma redescrição inventiva da realidade, ao invés de uma descrição documental, como quis a crítica assentada no materialismo histórico. Propomos, nesse sentido, um fenômeno literário que é muito mais uma “refração” do que uma “reflexão” daquilo que se convencionou chamar de “realidade”, artefato produzido sempre a partir das convenções de ver e de dizer de cada tempo, implicado em sua própria historicidade.

Ao contrário de uma transposição do real para o ficcional, pretendemos pensar o texto literário como discurso que se refere a outros regimes discursivos, sejam eles políticos, morais, filosóficos, econômicos, sociais, religiosos, entre outros. No caso de Jorge Amado, identificamos a existência de pelo menos três sistemas de verdade operando nos textos de nosso *corpus*. Embora distintos, em alguns momentos antagônicos, eles estão na estrutura dos romances, seja a partir de valores presentes na construção de personagens, em seus diálogos e

na descrição da paisagem social, seja por meio de uma ideologia dominante que parece traduzir, social e filosoficamente, a Bahia simbólica construída pelo autor. Ela está, por exemplo, no marxismo messiânico das narrativas e na ideia, quase ingênua, da comunhão de raças, de credos e de culturas do Brasil mestiço.

Conforme veremos, há nos romances amadianos, objetos desse estudo, uma inusitada combinação de realismo social soviético, poética do romantismo alemão e mestiçagem freyriana. Os preceitos estéticos do Partido Comunista soviético se somam ao mito da democracia racial, a revolução socialista e as utopias comunistas dão lastro simbólico e positivo para a formação de um novo Estado nacional e a etnopoética nacionalista do romantismo tradicional se associa ao modelo de cultura popular dos cordelistas nordestinos. É, por isso, uma literatura incomum, mas que nada mais é além daquilo que ela mesma pretende a ser: ficção. Discurso, portanto, que põe em cena algo possível, de modo verossímil, semelhante ao conjunto de opiniões que legitimam o “verdadeiro”, mas que não tem preocupações com a “verdade”.

Um discurso dessa natureza poderia ser tomado como crônica social ou tratado sociológico? Sem dúvida que sim, desde que o consideremos não como registro da empiria, mas como documento dos sistemas de representação, dos regimes de verdade que à época gozavam de legitimidade, e das convenções simbólicas que foram mobilizadas no momento de invenção da matéria. O último capítulo deste trabalho é, portanto, onde colocamos nossa perspectiva original sobre o referido *corpus* amadiano, em oposição à crítica tradicional. Não pressupomos uma Bahia e tomamos a ficção de Jorge Amado como espelhamento dela, mas, a partir do entrelaçamento, em sua ficção, dos regimes de verdade em vigência no período de produção dos romances, propomos a construção simbólica de uma Bahia que só existe no mundo diegético amadiano.

A produção de uma nova interpretação dos textos ficcionais de Jorge Amado, a partir da negação do produto já objetivado da historiografia literária, se constitui, como veremos, no desenvolvimento *in actu* de nossa própria *práxis* histórica e social, uma vez que acrescentamos mais uma camada de sentidos nos sedimentos dos juízos acumulados ao longo do século XX. Ora, com Henri Bergson, aprendemos que a memória, ainda que coloque em cena o passado, será sempre uma mobilização a partir do presente. Assim, nossa proposta de deslocamento da cadeia de recepções, de que Amado foi objeto, se mostrou como um esforço de memória presentista, mas que poderá nos ajudar, por exemplo, a compreender como este mesmo autor será lido no futuro.

O empreendimento de questionar os paradigmas da crítica, como tencionamos fazer nesta pesquisa, pode ser um caminho para evitar que, para as próximas gerações, Jorge Amado seja apenas um verbete de enciclopédia e esteja, enfim, excluído completamente do cânone brasileiro.



## 2 MEMÓRIA DA RECEPÇÃO CRÍTICA DO *CORPUS* AMADIANO: DE *CACAU* (1933) A *SÃO JORGE DOS ILHÉUS* (1944)

[...] o objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e este só dura enquanto a leitura durar. Fora daí, há apenas traços negros sobre o papel. (SARTRE, 2015, p. 74).

### 2.1 Delimitação do *corpus*

Antes de iniciarmos a descrição e análise dos ajuizamentos de valor atribuídos aos romances de Jorge Amado ao longo do século XX, assente na produção de textos críticos publicados em jornais, suplementos e revistas literárias, compêndios, antologias e histórias da literatura, e também no início do XXI, a partir dos inúmeros artigos, dissertações e teses, além de ensaios produzidos em comemoração ao centenário do escritor e em alusão ao aniversário de publicação de suas obras mais aclamadas, cabe aqui justificar a delimitação do *corpus* amadiano compreendido em **Cacau** (1933), **Suor** (1934), **Jubiabá** (1935), **Mar Morto** (1936), **Capitães da Areia** (1937), **Terras do Sem Fim** (1943) e **São Jorge dos Ilhéus** (1944). Isto é, propomos a investigação da “memória da recepção crítica”<sup>2</sup> de quase todos os romances do chamado primeiro ciclo da literatura amadiana, que, conforme o consenso da crítica brasileira, encerrou-se com a publicação de *Gabriela, cravo e canela*, em 1958.

A decisão de examinar apenas os juízos críticos das obras publicadas até 1958 é menos por concordar com a divisão da crítica, em primeiro e segundo ciclos, do que pelo entendimento de que ela própria promove uma inflexão em suas análises, em seus referenciais teóricos e em sua postura analítica diante das obras do escritor posteriores a **Gabriela, cravo e canela**. Assim, a partir da referida obra, há, de fato, uma acentuada alteração no léxico crítico em relação às análises dos romances anteriores, sem contar um significativo aumento no volume de produção de textos de apreciação crítica após a publicação, por exemplo, de **A morte e a morte de Quincas Berro d'Água** (1959), **Dona Flor e seus dois maridos** (1966), *Tenda dos Milagres* (1969) e *Tieta do Agreste* (1977), o que tornaria nosso trabalho inviável,

<sup>2</sup> A noção de “memória da recepção crítica”, já utilizada em nossa dissertação de mestrado defendida neste Programa de Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS), em 2020, no levantamento feito sobre a fortuna crítica de **Terras do Sem Fim** (1943), será retomada aqui para dar conta de um volume maior de textos, no sentido de ampliar a discussão e constatar algumas hipóteses presentes na pesquisa anterior. No presente capítulo, iremos apresentar a fundamentação teórica que nos permite a fatura dessa concepção e que, como veremos, nos ajudará a compreender a maneira como determinadas leituras críticas sobre textos literários são sedimentadas ao longo do tempo, ao ponto de serem naturalizadas como a interpretação “correta”, “verdadeira” ou “universal” de determinada obra.

seja em função do tempo exíguo para tamanha investigação, seja diante do excessivo material disponível para a pesquisa. Além do mais, notamos que, embora houvesse um crescente interesse de novos pesquisadores e do público leitor por estas obras mais recentes, os intelectuais e críticos determinantes do cânone moderno, a exemplo de Álvaro Lins, Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Assis Brasil, Nelson Werneck Sodré e Alfredo Bosi, demonstraram pouco ou nenhum interesse em escrutinar a produção de Amado posterior a **Gabriela, cravo e canela**.

Em seu clássico **História Concisa da Literatura Brasileira** (1994), a respeito do chamado segundo ciclo do projeto literário de Jorge Amado, Bosi resume os romances dessa fase em “crônicas amaneiradas de costumes provincianos”, em que “tudo se dissolve no pitoresco, no saboroso, no apimentado do regional” (BOSI, 1995, p.459). Antes, porém, ressalta a preferência pelos romances da primeira fase que, em sua opinião, seriam “suas invenções mais felizes, que animam de tom épico as lutas ente coronéis e exportadores” (BOSI, 1995, p.459). Antonio Candido só escreve, especificamente, sobre Amado à época da publicação de **São Jorge dos Ilhéus** (1944), no ensaio **Poesia, documento e história**, publicado no volume **Brigada Ligeira** (1945), em que faz um apanhado geral das obras do escritor baiano, lançadas até aquele momento, e elege **Terras do Sem Fim** (1943) como sua melhor criação: “É este, sem dúvida alguma, o seu maior livro. Muito maior do que os outros, mesmo Jubiabá. É um grande romance, cujo significado na nossa literatura não pode no momento ser bem aquilatado” (CANDIDO, 1961, p. 179). Nas décadas seguintes, as compilações e histórias literárias só farão referência a Jorge Amado pelas obras da primeira fase, que, como veremos mais adiante, foram preponderantes na sedimentação de um determinado juízo de valor sobre o escritor no ambiente da crítica acadêmica ao longo do século XX.

Nesse sentido, no presente estudo de recepção, a divisão em dois ciclos distintos é tomada muito mais por uma mudança de postura da própria crítica do que por considerar que, de fato, houve uma grande transformação na temática ou na forma dos romances do escritor baiano. Como sabemos, há, inclusive, correntes da crítica, aquelas de caráter sociológico e biográfico, que defendem a divisão das fases em função de uma modificação na psicologia do autor, que teria sofrido uma grande decepção ao ter conhecimento dos crimes cometidos durante o regime político do líder comunista Josef Stalin, após a revelação do relatório em que o político soviético Nikita Khrushchov, durante o XX Congresso do Partido Comunista, em 1956, denuncia as atrocidades e o horror do stalinismo na União Soviética.

[...] Horrorizado com as ideologias tanto da direita quanto da esquerda, Jorge Amado abandona a militância política, declarando que seu engajamento é prejudicial a sua atividade literária. Essa decisão apenas modifica o seu modo de pensar o mundo. Passa a aceitar a ideia de que tanto a moral e a nobreza de espírito quanto a vilania e a malandragem são frutos não da riqueza ou da pobreza, mas da vontade do caráter de cada um. Passa para uma narrativa, ainda comprometida sim, porém sem aquele tom deliberado que opunha riqueza/maldade a pobreza/bondade. Os seus textos ganham a partir daí em brasilidade; em um comprometimento quase que orgânico com a terra e a gente grapiúna. Assim, em vez de partidos, Jorge Amado prefere apostar nas qualidades dos seres humanos. Abre uma nova fase de seu trabalho, expandindo as temáticas na narrativa em prosa, incorporando elementos como o lirismo e a ironia, mas mantendo sempre seus ideais pela paz e a igualdade dos seres humanos. (ROSCILLI, 2012, p. 130).

Nesse tipo de análise, há sempre a busca por dados biográficos e psicológicos do autor que possam dar sustentação às supostas transformações do texto literário. No artigo **As relações de poder da crítica literária e os romances de Jorge Amado**, publicado no volume **Jorge Amado: 100 anos escrevendo o Brasil** (2013), a professora Ivya Iracema Duarte Alves<sup>3</sup> identifica e examina essas inflexões da crítica que, a partir de **Gabriela**, apontam para uma vinculação do texto amadiano ao gênero de humor, salientando elementos de ironia e carnavalização que não estariam presentes nos romances da chamada primeira fase. Para justificar essa divisão, muitos críticos, fundamentados na teoria da carnavalização do filósofo russo Mikhail Bakhtin, defendem que o escritor inaugura, em 1958, o “ciclo da comédia baiana”. Entre os que adotam a distinção, está o crítico Eduardo Portella (1982 apud ALVES, 2013, p. 115):

[...] Jorge desmistifica a sociedade, substituindo o pudor pela liberdade ética e o sublime pela ironia. Demite a literatura oficial em prol das transgressões do coloquial. Troca as conexões vitorianas pela valorização erotizante do corpo. Volta-se com sensibilidade para os minimundos e reestrutura elementos desvalorizados pela estética idealista e classicizante.

Há ainda outra corrente da crítica que refuta essa divisão em duas fases porque encontra no desenvolvimento das obras de Jorge Amado o cumprimento de preceitos e orientações de nível estético e temático do Partido Comunista da União Soviética, como é o caso do professor Nelson Cerqueira que, em duas de suas obras, **A política do partido**

---

<sup>3</sup> As pesquisas da professora Ivya Iracema Duarte Alves, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), constituem-se como uma referência importante no presente trabalho, em função de sua relevante investigação no campo dos estudos de recepção crítica da obra de Jorge Amado. Em 1999, sob a coordenação da pesquisadora, foi iniciado o projeto “Acervo Jorge Amado: recepção crítica e imagens de baianidade”, desenvolvido por uma equipe de doutores, doutorandos, mestres, mestrandos e graduandos do Instituto de Letras da UFBA, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). O trabalho do grupo resultou na publicação de livros e inúmeros artigos que aqui referimos e nos serviram para traçar, de maneira mais nítida, o panorama da crítica especializada sobre a literatura amadiana.

**comunista e a questão do realismo em Jorge Amado (1988) e Uma visita a Jorge Amado (2014)**, defende esse ponto de vista. Contrário ao que chama de “visão dicotômica” da crítica sobre a literatura amadiana, Cerqueira afirma que, a partir de **Gabriela**, não há ruptura, mas continuidade e evolução dos ditames socialistas.

A recepção crítica de Jorge Amado tem sido muito rica em controvérsias. De 1934 a 1958, Amado foi acusado pelos críticos não-marxistas de escrever literatura de propaganda e panfletos ideológicos, enquanto os esquerdistas classificavam-no de realista, crítico realista e, às vezes, de socialista realista (Prêmio Stalin Internacional em 1951). Após 1958, os não-marxistas descobriram as qualidades literárias do autor enfatizando sua criatividade e lirismo, enquanto os críticos marxistas do Ocidente começaram a denunciá-lo de revisionista, de se haver comprometido com a burguesia capitalista, e de se ter transformado num escritor de segunda categoria, desenvolvendo uma visão decadente da realidade. (CERQUEIRA, 1988, p. 7).

Para Cerqueira, a divisão em primeira e segunda fases não se sustenta se considerarmos os pressupostos estéticos do Partido Comunista, vigentes naquele período, a partir da ideia de um realismo socialista. Conforme o autor:

[...] as mudanças ideológicas partindo de engajamento político e panfletarista de Stalin para um realismo socialista mais diversificado e aberto, seguindo as diretrizes de Gorkii, Lunacharskii e Bahktin, interpretando a realidade a partir da cultura popular e do folclore a fim de enfatizar a vida vibrante do proletariado, são mudanças coerentes com a linha partidária e com a estética do realismo socialista dinâmico. (CERQUEIRA, 1988, p. 43).

Como veremos mais adiante, nossa leitura crítica dos romances amadianos, de **Cacau** (1933) a **São Jorge dos Ilhéus** (1944), tarefa presente no capítulo quarto desta tese, irá se coadunar, em certa medida, com a proposta do professor Nelson Cerqueira, no sentido de refutar a obra de Jorge Amado como espelhamento da realidade baiana para tentar compreendê-la, na verdade, como produção literária implicada nos grandes regimes de verdade em vigência na primeira metade do século XX, entre eles, a noção de “realismo social”, enquanto esquema de regramento de romances muito comum naquele período. Por ora, justificaremos apenas a delimitação do *corpus*.

Vale ressaltar ainda que optamos por deixar de fora do levantamento a recensão de obras que tiveram uma produção crítica pequena, quase insignificante, e que, por isso, não ecoaram nas antologias e histórias da literatura determinantes do cânone moderno brasileiro, como é o caso de **O País do Carnaval** (1931), **Seara Vermelha** (1946) e **Subterrâneos da Liberdade** (1954). Do mesmo modo, excluímos de nossa análise os textos publicados por Jorge Amado, de igual irrelevante recepção, que não se enquadram no gênero romanesco,

nomeadamente **A Estrada do Mar** (1938), de gênero poético, as biografias **ABC de Castro Alves** (1941) e **O Cavaleiro da Esperança** (1942), o guia de viagem e turismo **Baía de Todos os Santos** (1944), a peça de teatro **O amor do soldado** (1947) e as crônicas do autor sobre a União Soviética e os países socialistas daquele período, reunidas em **O Mundo da Paz** (1951).

A respeito de **O País do Carnaval**, visto por alguns como sua primeira publicação<sup>4</sup>, cabe ainda, ao nosso ver, alguns comentários. Para além da pequena recepção crítica e do pouco interesse que o romance suscitou, ele é, muitas vezes, desconsiderado como criação artística dentro do panorama literário de Jorge Amado. Mesmo o escritor parece não o considerar, quando, em nota introdutória do romance **Terras do Sem Fim** (1943), afirma que começou sua vida de romancista com **Cacau** (1933). Em **Jorge Amado e o País do Carnaval**, publicado no volume **Jorge Amado nos terreiros da ficção** (2012), Ana Rosa Neves Ramos faz um resgate da recepção crítica do romance e tenta compreender os motivos pelos quais o escritor baiano promoveu uma “desfiliação” da referida obra de seu projeto literário. A partir de textos da crítica, do autor e de entrevistas na imprensa, Ramos apresenta alguns juízos de valor que teriam consolidado a ideia de um escritor ainda em busca de seus temas e de sua forma neste primeiro romance. Desde “a tese que, mais que romance de formação, trata-se de um romance de deformação”, proposta por José Castello, passando pelas leituras que apontam a superficialidade das personagens da narrativa, até as críticas que tratam o romance como “uma espécie de equacionamento prévio para orientação” dos textos futuros do escritor (RAMOS, 2012). Ao fim, Ramos recorre a uma entrevista de Amado, de 1985, concedida à Alice Raillard, tradutora de muitos de seus livros para o francês, em que o próprio escritor reafirma a obra como uma exceção no conjunto de suas criações literárias:

Nada tinha a ver com *O País do Carnaval*, cujo protagonista, de todos os heróis de seus romances, é aquele em que ele diz menos se projetar, “ele me é estrangeiro”. É uma exceção, complementa, “porque eu creio que em todos os meus outros livros, meus personagens, meus heróis, têm sempre alguma coisa de mim”. (RAMOS, 2012, p. 30).

---

<sup>4</sup> A primeira publicação de Jorge Amado foi a novela **Lenita**, composta em doze capítulos para **O Jornal**, periódico da Bahia, em abril de 1930, e depois editada em livro por A. Coelho Branco Filho, no Rio de Janeiro, em 1931. Há, inclusive, contradições nas datas dessas publicações, conforme aponta Maria das Graças Nunes Cantalino e Ricardo Henrique Resende de Andrade, no artigo “Lenita: um livro não amado”, publicado na Revista Eletrônica de Culturas e Educação, N. 1 p. 109-118, Ano I (out/2010) ISSN 2179.8443. **Lenita** teve autoria coletiva, assinam a obra Dias Costa, Edison Carneiro e Jorge Amado, sob os respectivos pseudônimos de Glauter Duval, Juan Pablo e Y. Karl, ambos integrantes da Academia dos Rebeldes da Bahia, movimento de cunho literário organizado pelos autores em contraponto aos modernistas de São Paulo. Jorge Amado, que à época da publicação tinha apenas 17 anos, nunca reconheceu a novela como parte integrante de sua obra.

Nesse sentido, concordamos com Jorge Amado e reiteramos que **O País do Carnaval** é, de fato, uma exceção ao conjunto posterior de sua construção ficcional. Antes, no entanto, de decidir por sua exclusão de nosso presente estudo, empreendemos o mesmo levantamento de sua recepção crítica e o que encontramos, de maneira geral, foi a referência ao romance apenas a título de comparação com as outras obras. Na ocasião, por exemplo, do lançamento de **Mar Morto**, em 20 de agosto de 1936, o escritor Mário de Andrade escreveu uma carta ao baiano, publicada depois em alguns periódicos, em que elogia o novo romance e afirma que “acaba de se doutorar em romance o jovem Jorge Amado, grande promessa do nosso mundo intelectual”, que, anos antes, com **O País do Carnaval** foi um “calouro” (ANDRADE, 1961, p.131). Álvaro Lins, conhecido detrator da literatura amadiana, escreveu que essa primeira publicação é digna de um “adolescente”, e nele se observa “a magnífica audácia, como que inocente, com que o Sr. Jorge Amado se atira aos temas mais completos e difíceis sem manifestar diante deles qualquer temor ou hesitação” (LINS, 1963, p. 237).

Nas críticas publicadas em jornais, cadernos e suplementos literários à época de seu lançamento, encontramos ainda expressões como “ensaio” literário, “o menos consequente” romance, livro de “caráter infantil”, entre outras maneiras de afirmar a falta de maturidade literária presente na referida obra. Em texto intitulado **A fábula em cinco tempos**, publicado em **Jorge Amado: 30 anos de literatura** (1961), quando se comemorava as três décadas da publicação de **O País do Carnaval**, Eduardo Portella coloca a obra como uma espécie de protótipo. Para o crítico, os textos amadianos poderiam ser classificados em cinco tempos: o tempo da elaboração motivadora (**O País do Carnaval** e **Cacau**), da motivação baiana (**Jubiabá**, **Mar Morto**), da motivação telúrica (**Terras do Sem Fim**, **São Jorge dos Ilhéus**), da motivação política (**Os subterrâneos da liberdade**) e, por fim, o tempo da motivação pluridimensional (**Gabriela, cravo e canela** e **Os Velhos Marinheiros**). Assim, conforme o autor, “caracteriza-se nitidamente um processo em cadeia, onde os elos anteriores condicionam outros elos que vão sendo subsequentemente enriquecidos” (PORTELLA, 1961, p. 14). Essa ideia, portanto, de uma evolução literária, que teria início com o primeiro romance, ganha corpo entre os críticos e, invariavelmente, fala-se de **O País do Carnaval** para, na verdade, falar das obras posteriores:

*O País do Carnaval* ou *Suor* não representam grandes livros, mas, na medida em que relemos hoje *Iaiá Garcia* ou *Helena*, de Machado de Assis, eles não estão inteiramente fora da literatura, porque, quando menos, indicam as primeiras tentativas do romancista e servem de elemento para explicar toda a sua obra. (BRUNO, p. 154).

Algumas décadas mais tarde, já com uma boa distância temporal que lhe permitiu analisar as obras de maneira mais abrangente, Nelson Werneck Sodré, em sua **História da Literatura Brasileira** (1982), resume, em poucas palavras, o juízo sedimentado pela crítica ao longo de todo o século XX: “*O País do Carnaval* não passa de rascunho de romance” (SODRÉ, 1982, p. 552). E assim tem sido, a despeito dos esforços de pesquisadores e admiradores da obra amadiana, como a já citada professora Ana Rosa Neves Ramos, nos inúmeros colóquios, congressos e eventos comemorativos do projeto literário do escritor realizados neste século.

À vista disso, consideramos que as leituras críticas das obras aqui escolhidas, **Cacau** (1933), **Suor** (1934), **Jubiabá** (1935), **Mar Morto** (1936), **Capitães da Areia** (1937), **Terras do Sem Fim** (1943) e **São Jorge dos Ilhéus** (1944), conformam um panorama da crítica brasileira sobre Jorge Amado no século XX que foi determinante nos estudos e pesquisas posteriores, uma vez que os ajuizamentos de valor sobre os romances desse referido *corpus* sedimentaram sentidos e posturas diante da obra amadiana que acabaram por ser assimilados na produção crítica dos romances ulteriores a **Gabriela, cravo e canela** (1958). Com Jauss, aprendemos que os sentidos se acumulam e, por isso mesmo, uma das funções dos estudos de recepção é, justamente, empreender uma crítica da recepção que foi feita anteriormente para que seja possível avaliá-la, refutando ou roborando a recensão inicialmente construída. Assim, quando uma determinada historicidade é sedimentada, se faz necessário, imediatamente, rever essa sedimentação para verificar, sobretudo, se esse acúmulo de sentido, isto é, o conjunto de juízos de valor produzidos em determinado período tem alguma validade para as futuras apreciações das obras em análise.

Dito isso, passaremos a uma breve apresentação dos textos que compõem o *corpus* literário desta pesquisa. De acordo com informações da Fundação Casa de Jorge Amado<sup>5</sup>, entidade responsável por preservar e estudar os acervos bibliográficos e artísticos do escritor, o romance **Cacau**, concluído em junho de 1933, teve sua primeira edição em agosto de 1934, pela Ariel Editora, do Rio de Janeiro, com capa e ilustrações do artista Tomás Santa Rosa. A primeira tiragem foi de dois mil exemplares, para, em seguida, a partir do ano de 1941, ser editado pela Livraria Martins Editora, de São Paulo, com ilustrações do mesmo Santa Rosa,

---

<sup>5</sup> A Fundação Casa de Jorge Amado, que funciona no Centro Histórico de Salvador, na Bahia, foi criada em 1987 com a colaboração do próprio escritor, de sua companheira, Zélia Gattai, e da escritora Myriam Fraga, que durante 30 anos esteve à frente da instituição. Conforme as informações disponíveis no site da Fundação ([www.jorgeamado.org.br](http://www.jorgeamado.org.br)), o acervo da Casa conta com mais de 250 mil documentos, entre fotografias, recortes de jornais, artigos científicos, primeiras edições, datiloscritos de algumas das obras de Amado, prêmios e medalhas recebidas pelo autor ao longo de sua trajetória artística. A Fundação Casa de Jorge Amado é uma instituição privada, sem fins lucrativos, de caráter cultural, que se mantém por meio de doações, auxílios e patrocínios de entidades públicas e privadas.

integrando o primeiro tomo da coleção **Obras Ilustradas de Jorge Amado**, chegando à 30ª edição, em 1975.

Posteriormente, o romance passou a ser publicado pela Editora Record, do Rio de Janeiro, excluindo as ilustrações originais, mas mantendo a capa do artista Santa Rosa. A 51ª edição, do ano de 1998, conta com um texto inédito da filha do escritor, Paloma Amado, e do arquiteto e ex-companheiro dela, Pedro Costa. Em 2010, **Cacau** ganha o selo editorial da Companhia das Letras. O romance, que é o primeiro de Jorge Amado traduzido para a língua espanhola, em 1935, em um trabalho do escritor argentino Héctor Fuad Miri, teve ainda traduções para o francês, alemão, grego, holandês, basco, coreano, dinamarquês, italiano, polonês e russo, além, é claro, de ter sido publicado em edição portuguesa. No ano de 1993, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) distribuiu *Cacau* como suplemento literário nos principais periódicos do mundo, em uma edição bilingue, português e espanhol, com tradução de Estela dos Santos e ilustrações do artista argentino Carybé.

O romance **Suor**, concluído pelo escritor em março de 1934, no Rio de Janeiro, teve sua primeira edição em agosto do mesmo ano, pela Ariel Editora, e contou, na capa, com ilustrações de Santa Rosa. De 1941 até 1974, ano em que saiu a 29ª edição do livro, o romance foi publicado pela Livraria Martins Editora, de São Paulo, com ilustrações do artista Mário Cravo Júnior, compondo os três textos, junto com **O País do Carnaval** e **Cacau**, do tomo **Obras Ilustradas de Jorge Amado**. Em 1975, por meio de um convênio da Livraria Martins Editora com a Editora Record, foi lançado com as mesmas ilustrações, reproduzindo a capa de Santa Rosa, ganhando uma ilustração do autor feita por Carlos Bastos e uma fotografia da escritora Zélia Gattai. A última tiragem pela Editora Record foi no ano de 2006, quando a obra estava em sua 51ª edição. Em 2011, **Suor** passou a ser publicado pela Companhia das Letras. A obra foi publicada ainda em Portugal e teve traduções para o alemão, espanhol, francês, inglês, polonês, russo, tcheco e italiano.

Já o romance **Jubiabá**, que começou a ser escrito no ano de 1934, em Conceição de Feira, na Bahia, foi concluído no Rio de Janeiro e teve sua primeira edição pela Livraria José Olympio Editora, nesta mesma cidade, em setembro de 1935, com ilustrações de capa assinadas pelo artista Santa Rosa. Como ocorreu com as obras anteriores, em 1941, passou a ser editado pela livraria Martins Editora, constituindo o segundo tomo da coleção **Obras Ilustradas de Jorge Amado**, desta vez com ilustrações de Carybé e retrato do autor por Carlos Scliar. A 30ª edição, publicada pela Editora Record, em 1975, ganhou uma capa do



artista Di Cavalcanti, ilustrações de Carybé, retrato do autor por Flávio de Carvalho e foto de Jorge feita por sua companheira Zélia Gattai.

Em janeiro de 1996, **Jubiabá** chegou em sua 53ª edição pela Editora Record, contando com texto de Paloma Amado e Pedro Costa, capa do mesmo, ilustrações de Carybé, retrato do autor feito por Jordão de Oliveira e fotografia da sobrecapa de Pedro Oswald Cruz. Dez anos depois, o romance, de grande sucesso, teve sua 63ª edição e, no ano de 2008, passou a integrar a coleção de obras completas da Companhia das Letras. Também publicado em Portugal, **Jubiabá** teve traduções para o inglês, alemão, francês, espanhol, basco, búlgaro, chinês, grego, húngaro, italiano, norueguês, polonês, romeno, russo e tcheco. O romance inaugura ainda uma série de adaptações da literatura para outras linguagens artísticas que marcaria, profundamente, a obra amadiana. **Jubiabá** foi adaptado, primeiramente, para o rádio, pela Rádio São Paulo, em 1946, e depois para o teatro, em 1961, no Rio de Janeiro, por Roberto Alvim Correia. A narrativa voltou aos palcos em 1970, também no Rio, desta vez com adaptação do diretor teatral Miroel Silveira. Em 1987, **Jubiabá** ganha uma adaptação para o cinema com o filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos, em uma produção franco-brasileira da Regina Filmes e da Societé Française de Production, com trilha sonora de Gilberto Gil. A obra de Jorge Amado chegou aos quadrinhos pela Editora Record, em 2009, na coleção **Edição Maravilhosa**, no Rio de Janeiro.

O romance **Mar Morto** começou a ser escrito por Jorge Amado em Salvador, na Bahia, e foi concluído no Rio de Janeiro, em junho de 1936. A primeira edição, pela Livraria José Olympio Editora, com ilustrações de Santa Rosa, saiu em agosto do mesmo ano e ganhou o Prêmio Graça Aranha. Assim como os outros romances, em 1941, passou a ser editado pela Livraria Martins Editora, teve nova edição em 1961 e, em 1970, na 23ª edição ganhou ilustrações na capa do artista Carybé. **Mar Morto** também integrou a coleção **Obras Ilustradas de Jorge Amado**, como terceiro tomo, até a 38ª edição, em 1975. A partir desse ano, a edição passou para a Editora Record e chegou, em 2007, à 94ª edição. Em 2008, o romance ganhou o selo editorial da Companhia das Letras. **Mar Morto** foi traduzido para o inglês, italiano, alemão, russo, búlgaro, chinês, espanhol, francês, grego, hebraico, húngaro, islandês, polonês, sueco, tcheco e turco. A obra teve três adaptações para o rádio na década de 1940, uma delas na Argentina, e também virou história em quadrinhos.

Um dos maiores fenômenos editoriais da literatura brasileira, **Capitães da Areia** foi publicado em setembro de 1937, pela Livraria José Olympio Editora, no Rio. Em 1944, saiu a 2ª edição pela Livraria Martins Editora, com ilustrações do artista Poty Lazzarotto. A partir de 1970, a obra ganhou capa de Carybé, retrato de Jorge por Carlos Scliar, compondo o tomo

quarto da coleção **Obras Ilustradas de Jorge Amado**, até a 38ª edição, em 1975. A 39ª edição do romance saiu pela Editora Record, que lançou, em 1999, uma 98ª edição com texto de Paloma Amado e Pedro Costa, reprodução de quadro do artista plástico Aldemir Martins, retrato do autor por Jordão de Oliveira e fotografia de Zélia Gattai. O romance chegou à 121ª edição, pela mesma Record, em 2006, e dois anos depois passou a integrar as obras completas do autor pela Companhia das Letras. Sucesso no Brasil e também no exterior, **Capitães da Areia** foi traduzido para o inglês, alemão, italiano, japonês, árabe, croata, espanhol, francês, grego, húngaro, libanês, norueguês, russo, tcheco e ucraniano.

**Capitães da Areia** teve a primeira adaptação para o teatro no ano de 1957, em Salvador, e depois foi encenado, ao longo do século XX, por inúmeras companhias e grupos de teatro no Brasil e no mundo. Em 2002, voltou aos palcos com a Companhia Baiana de Patifaria, com texto de Roberto Bomtempo. O romance virou espetáculos de dança, série para televisão e, em 1971, chegou às telas do cinema em adaptação do cineasta e produtor norte-americano Hall Barlet, quando foi exibido nos Estados Unidos e na Europa, embora o filme nunca tenha sido lançado no Brasil. Em 2011, a neta de Jorge Amado, Cecília Amado, faz o lançamento de mais uma adaptação para o cinema. **Capitães da Areia** foi ainda tema de seminários e exposições em 1987, quando a Fundação Casa de Jorge Amado realizou uma série de eventos em Salvador e Brasília para comemorar os 50 anos de publicação do romance.

Já **Terras do Sem Fim** teve alguns capítulos publicados, inicialmente, na imprensa, sob o título de **Sinhô Badaró**, em dezembro de 1939. O romance foi retomado por Jorge Amado quase três anos depois, em Montevideu, onde o escritor estava exilado, e só foi concluído em 1943, quando o autor retornou à Bahia. A primeira edição, da Livraria Martins, saiu em setembro de 1943 e contou com inúmeras edições até 1975. A partir deste ano, passou a ser editado pela Editora Record, no Rio de Janeiro. A 28ª desta editora teve texto de Paloma Jorge Amado e Pedro Costa, capa e ilustrações de Clóvis Graciano, sobrecapa com reprodução de quadro de Carlos Scliar e foto da sobrecapa de Pedro Oswald Cruz. A última edição pela Editora Record foi a 77ª e, a partir de 2008, o livro passa a integrar o selo editorial da Companhia das Letras. Foi publicado em Portugal e traduzido para o alemão, árabe, búlgaro, chinês, coreano, dinamarquês, eslovaco, esloveno, espanhol, finlandês, francês, hebraico, holandês, húngaro, ídiche, inglês, italiano, polonês, russo, sérvio, sueco, tcheco e turco.

**Terras do Sem Fim** foi adaptado para o teatro, em 1947, sob direção de Graça Melo, no Rio de Janeiro, e no ano seguinte ganhou uma adaptação para o cinema, com o filme

**Terra Violenta**, dirigido por Edmond Francis Bernoudy e produzido pela Atlântida Cinematográfica. O romance teve ainda duas adaptações para o rádio, uma delas pela Radiodiffusion Française, de Paris, em 1950, e mais duas transposições para a televisão: a primeira pela extinta TV Tupi, em 1966, e a segunda pela Rede Globo de Televisão, em 1981.

Por fim, **São Jorge dos Ilhéus**, que é uma continuação da narrativa de **Terras do Sem Fim**, e teve sua primeira publicação em junho de 1944, pela Livraria Martins Editora, São Paulo, com capa de Clóvis Graciano. Assim como os romances anteriores, passou a integrar, como tomo sétimo, as **Obras Ilustradas de Jorge Amado**, com ilustrações de Frank Schaeffer, até a 28ª edição, em 1975. Depois disso, passou a ser publicado pela Editora Record e em sua 52ª edição, no ano de 1999, contou com prefácios de Paloma Amado e Pedro Costa, capa e ilustrações de Frank Schaeffer, sobrecapa de Di Cavalcanti, retrato do autor por Jordão de Oliveira e fotografia de Zélia Gattai. Em 2010, **São Jorge dos Ilhéus** passa a ser editado pela Companhia das Letras.

Igualmente publicado em Portugal, o romance teve traduções para o alemão, inglês, italiano, japonês, árabe, búlgaro, chinês, eslovaco, esloveno, espanhol, finlandês, francês, hebraico, holandês, húngaro, lituano, moldávio, polonês, romeno, russo, sueco, tcheco, turco e turcomano. **São Jorge dos Ilhéus** foi adaptado para a linguagem radiofônica, em 1946, na Rádio São Paulo e virou história em quadrinhos pela Editora Brasil-América, na coleção **Edição Maravilhosa**, publicada no estado do Rio de Janeiro.

## 2.2 As fontes pesquisadas

Para fazer a recolha dos textos críticos produzidos sobre o referido *corpus* amadiano ao longo do século XX e, posteriormente, no XXI, a partir, sobretudo, da produção acadêmica em universidades brasileiras, tivemos de recorrer a fontes de diferentes naturezas. Desde jornais, periódicos, revistas e cadernos literários, publicados no Brasil nos anos de 1930, 1940 e 1950, passando por edições comemorativas da obra do escritor, compêndios, antologias e histórias da literatura de autoria de renomados críticos e intelectuais brasileiros, nos anos de 1960, 1970 e 1980, bem como suas duas biografias, **Jorge Amado: vida e obra** (1961) e **Jorge Amado: uma biografia** (2018), até, finalmente, os diversos artigos de revistas científicas, as dissertações e teses incluídas no catálogo da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Um farto material, sem dúvida, que se encontrava disperso e que aqui procuramos organizar, categorizar, analisar e, claro, criticar.

Antes, no entanto, de apresentar, de maneira pormenorizada, a noção de “memória da recepção crítica”, entendida como o levantamento dos muitos efeitos de sentido<sup>6</sup> produzidos e sedimentados por uma crítica especializada em um recorte temporal, em dado contexto sócio-histórico, como também demonstrar os pressupostos teóricos nos campos da Memória e da Recepção que fundamentam o trabalho, iremos revelar as fontes pesquisadas que, em nosso entendimento, são como repositórios e lugares de memória. Como diria Nora, diz respeito a todo o “estoque material daquilo que nos é impossível de lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de nos lembrar”, o que nos obriga a “acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história” (NORA, 1993, p. 14-15). Em nosso caso, os discursos da crítica acumulados e documentados, enquanto repositórios e lugares de memória, nos serviram para realizar aquilo que Jauss chama de uma *práxis in actu*, isto é, uma leitura nova dessas práticas interpretativas que estavam esquecidas no passado, que, aqui nesse trabalho, tornamos presentes, seja para roborá-las ou criticá-las, como veremos nas seções seguintes.

As primeiras fontes em que nos debruçamos foram os arquivos da Hemeroteca Digital Brasileira, da Fundação Biblioteca Nacional, que oferece uma ampla consulta, via internet, de periódicos publicados no país no final do século XIX e ao longo de todo o século XX, entre jornais, revistas, anuários, boletins, etc., além de publicações seriadas. Nesta plataforma, o pesquisador tem acesso, por exemplo, aos primeiros jornais criados no Brasil, como o **Correio Braziliense** e a **Gazeta do Rio de Janeiro**, ambos fundados em 1808, até jornais extintos no século passado, como o **Diário Carioca** e o **Correio da Manhã**. Nosso levantamento se concentrou, no entanto, nos periódicos que circularam a partir de 1933, ano de publicação do romance **Cacau**, até aqueles postos em circulação no final da década de

---

<sup>6</sup> A noção de “efeitos de sentido”, que adotamos nesse trabalho, está assentada nos fundamentos teóricos da Estética da Recepção, a partir, sobretudo, dos estudos de Hans Robert Jauss, e tem a ver com uma concepção não substancialista do signo, uma vez que aposta em uma significação que é construída na relação entre obra e leitor. Assim, os textos literários são como um conjunto aberto de possibilidades, porque podem adquirir novos sentidos a cada nova leitura. Em outros termos, significa dizer que o valor estético de determinado objeto literário, antes reduzido à obra em si, isto é, às condições em que ela foi produzida e as intencionalidades do autor, passa agora a contemplar o processo complexo e múltiplo que envolve as relações entre autor, obra, receptor, comunicação, efeito e fruição. Processo este que só é desencadeado no momento da leitura, instante extraordinário de criação e recriação de significados e de sentidos. O postulado de que não há uma interpretação fixa e inabalável de uma obra, uma vez que cada leitura nova permite uma nova interpretação, é a primeira das sete teses apresentadas por Jauss em **A história da literatura como provocação à teoria literária** (1994): “A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete. A soma — crescente a perder de vista — de “fatos” literários conforme os registram as histórias da literatura convencionais é um mero resíduo desse processo, nada mais que passado coletado e classificado, por isso mesmo não constituindo história alguma, mas pseudo-história” (JAUSS, 1994, p. 25).

1940 e início dos anos de 1950, que ainda ecoavam críticas aos recentes romances publicados, **Terras do Sem Fim** (1943) e **São Jorge dos Ilhéus** (1944).

Para além do acervo da Hemeroteca Digital, tivemos acesso aos arquivos da Fundação Casa de Jorge Amado relativamente aos textos críticos publicados em periódicos, nesse mesmo recorte temporal, sobre os romances que compõem nosso *corpus* de trabalho. Nos dois acervos, localizamos, em pelo menos 42 periódicos, críticas das mais diversas às referidas obras do escritor. Entre as publicações pesquisadas, podemos destacar o **Boletim de Ariel** (RJ), **Correio de São Paulo** (SP), **O Jornal** (RJ), **A Cigarra** (SP), **Folha da Manhã** (SP), **Diário de Notícias** (BA), **A República** (RN), **Jornal do Comércio** (RJ), **Estado de Sergipe** (SE), **Folha de Minas** (MG), **Diário da Manhã** (PE), **A Vanguarda** (RJ), **Diário da Noite** (RJ), **Diário de Minas** (MG), **Folha da Noite** (SP), **O Globo** (RJ), **O Dia** (PR), entre outras de várias regiões do país, mas, sobretudo, de Rio de Janeiro e São Paulo.

Outra importante fonte de pesquisa foram as edições comemorativas **Jorge Amado: 30 anos de literatura** (1961) e **Jorge Amado: povo e terra. 40 anos de literatura** (1972), onde encontramos uma compilação de inúmeros textos críticos, alguns já publicados em periódicos e outros inéditos, produzidos, especialmente, para as efemérides. O material, bastante heterogêneo, é composto, em geral, por artigos, críticas impressionistas, pequenas notas, resenhas literárias, informativos, comentários etc. Vale destacar ainda que boa parte deles é assinada por importantes intelectuais, artistas, professores, escritores, jornalistas, acadêmicos e historiadores de grande influência no cenário cultural brasileiro no século XX, a exemplo de Antonio Candido, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, Rachel de Queiróz, Roger Bastide, Luís da Câmara Cascudo, Rubem Braga, Monteiro Lobato, Murilo Mendes, José Lins do Rego, Nelson Werneck Sodr e, Agripino Grieco, entre outros.

Em nossa busca pela recepção crítica dos romances amadianos, nos deparamos com **Os Mortos de Sobrecasaca: ensaios e estudos 1940-1960** (1963), de Álvaro Lins, uma importante obra para a formação do cânone moderno brasileiro, volume de quase 500 páginas, que reúne as críticas do intelectual publicadas em jornais na primeira metade do século passado. Lins escreve sobre os principais autores do chamado Modernismo, em diferentes gêneros, romance, poesia e teatro, estabelecendo uma hierarquia de escritores e obras que seria determinante, nos anos seguintes, para a constituição do cânone da literatura no Brasil. Conhecido detrator dos romances de Jorge Amado, a leitura de seus textos se mostrou, nesta pesquisa, fundamental para compreender a rejeição da literatura amadiana no meio acadêmico nos fins do século XX.

Os trabalhos biográficos de Miécio Táci e Joselia Aguiar, respectivamente, **Jorge Amado: vida e obra** (1961) e **Jorge Amado: uma biografia** (2018), também se constituíram como fontes importantes para entender de que maneira os críticos e intelectuais brasileiros receberam a obra do escritor, bem como as inúmeras discordâncias entre a chamada “crítica dos defeitos” e “crítica das belezas”, apontadas por Agripino Grieco e Eduardo de Assis Duarte a respeito de uma espécie de crítica impressionista que ora valorizava os aspectos estéticos da obra, ora considerava os aspectos sociais, levando em conta sempre o gosto individual do avaliador. A biografia de autoria do escritor e ensaísta Miécio Táci, ao mesmo tempo em que descreve a infância, a juventude e os primeiros trabalhos de Jorge Amado, nos apresenta a maneira pela qual os primeiros romances foram recebidos pela crítica especializada, reunindo e destacando aquelas avaliações que o biógrafo considerou como mais significativas. Joselia Aguiar, por sua vez, em função de ter escrito uma biografia mais recente, conseguiu construir um panorama ainda mais amplo e dá conta até mesmo da forma como a crítica do século XXI, em grande parte fundamentada nos Estudos Culturais, leu os romances amadianos.

Talvez a parte mais importante da recepção crítica deste trabalho esteja, justamente, na análise das antologias, compêndios e histórias da literatura, publicados no final do século XX e início do XXI, e que, como veremos, foram determinantes no estabelecimento do cânone, na hierarquização de autores e obras e, claro, na forma como Jorge Amado foi interpretado nos cursos de graduação e pós-graduação em Letras das universidades brasileiras. Entre aqueles que aqui consideramos como fundamentais estão **Introdução à Literatura no Brasil** (1959), de Afrânio Coutinho, **História Concisa da Literatura Brasileira** (1970), de Alfredo Bosi, **História Crítica da Literatura Brasileira** (1976), de Assis Brasil, **História da Literatura Brasileira** (1982), de Nelson Werneck Sodré, **A Literatura no Brasil** (2005), de Afrânio Coutinho, e **História da Literatura Brasileira** (2007), de Carlos Nejar.

Da produção crítica contemporânea, investigamos, sobretudo, as publicações da Fundação Casa de Jorge Amado. A instituição realizou, ao longo do século XXI, inúmeros simpósios e encontros para discussão da obra do escritor, que culminaram com o lançamento dos anais destes eventos em cadernos e livros, reunindo centenas de artigos científicos, resenhas, ensaios e demais produções acadêmicas. O material, de grande riqueza para um estudo de recepção, foi indispensável para constatar a sedimentação dos juízos da crítica canônica do século XX e sua permanência nos estudos amadianos deste século. A título de exemplo, podemos destacar aqui **Colóquio Jorge Amado: 70 anos de Jubiabá** (2006), **Colóquio Jorge Amado: 70 anos de Mar Morto** (2008), **Jorge Amado nos terreiros da**

**ficção** (2012), **Jorge Amado: 100 anos escrevendo o Brasil** (2013), **Jorge Amado: Cacau – a volta ao mundo em 80 anos** (2014), **Jorge Amado: literatura e política** (2015). De imensa importância também foram os estudos sob a coordenação da professora Ivira Iracema Duarte Alves, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que, igualmente, foram publicados pela Editora Casa de Palavras, da Fundação Casa de Jorge Amado, entre os quais **Leituras amadianas** (2007) e **Em torno de Gabriela e Dona Flor** (2004).

Por fim, fizemos um levantamento no banco de dados da CAPES e encontramos 280 pesquisas sobre Jorge Amado, na área de Letras, Linguística e Artes, de 1992 a 2022, sendo 199 dissertações de mestrado e 81 teses de doutorado. Destes, 35 trabalhos foram produzidos na UFBA, 22 na Universidade de São Paulo (USP), 21 na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), 17 na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e 15 na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), entre outras universidades. Na análise destas pesquisas, em função do grande volume do catálogo, priorizamos as dissertações e teses relacionadas ao nosso *corpus*, bem como os trabalhos científicos orientados por conhecidos estudiosos da literatura amadiana no Brasil, nomeadamente os professores Eduardo de Assis Duarte, Eneida Leal Cunha, Ana Rosa Neves Ramos, Ivira Iracema Duarte Alves, Maria Eunice Moreira e Tania Regina Oliveira Ramos. Como veremos no tópico dedicado a este levantamento, houve um interesse maior por Jorge Amado, no meio acadêmico, a partir do ano de 2002, seguramente por conta do falecimento do escritor em 6 de agosto do ano anterior.

### 2.3 A noção de “memória da recepção crítica”

As tradições poéticas gregas e latinas nos ensinam que a escrita é *medium* de eternização e suporte da memória. *Dignum laude virum musa vetat mori*<sup>7</sup> (“A Musa não admite que o homem louvável morra”). A imortalidade, garantida pela Musa, era propriamente a fama, cultivada pela poesia, que seria a melhor maneira de sobreviver na lembrança dos contemporâneos e das futuras gerações. Vida eterna era, pois, aquela que pudesse reunir grandes feitos, notáveis e memoráveis façanhas. Conforme Aleida Assmann, lendo Girolamo Cardano, em **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural** (2011), a constituição da fama envolvia três condições que estão interligadas entre si, a saber, as grandes realizações de homens dignos de louvor, a documentação delas e a garantia de sua rememoração na posteridade.

---

<sup>7</sup> Horácio, *Carminum* IV, 8.

[...] A eternização do nome é a variante mundana da salvação da alma. Por ela não respondem parentes, sacerdotes, mosteiros e benfeitores, mas cantores, poetas e historiadores. Ao lado da memória religiosa, que cuida da recordação individual e se preocupa com a salvação das almas dos mortos, aparece a fama mundana, que aposta em uma rememoração generalizada pela posteridade. [...] A função do poeta como cultor da *fama* é uma função memorial: almeja superar a morte corporal na medida em que torna os indivíduos famosos e seus nomes, perenes. (ASSMANN, 2011, p. 43).

Assim, desde a tradição grega e latina, constitui-se uma relação permanente entre poesia e memória, isto é, escrita e perenidade. Deste modo, temos a ideia, portanto, de que o verso, enquanto produção poética para a posteridade, resiste ao tempo como um monumento. Com Le Goff (1993), consideramos os escritos como materiais da memória coletiva e da sua forma científica, a história:

A palavra latina *monumentum* remete para a raiz indo-européia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*meminí*). O verbo *monere* significa “fazer recordar”, de onde “avisar”, “iluminar”, “instruir”. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos. (LE GOFF, 1993, p. 721).

Enquanto obras arquitetônicas, esculturas e estruturas colossais sofriam as implacáveis ações do tempo e ainda estavam sujeitas às consequências de guerras e ataques inimigos, os escritos, em tabuletas, papiros e pergaminhos, eram, incansavelmente e silenciosamente, copiados, lidos e comentados. A poesia, cultora da fama, persistia e se constituía como um recurso indubitável contra a segunda morte do homem: o esquecimento. Desde os gregos até a tradição romana, passando pela Idade Média, temos presente a ideia de que a poesia assegura a imortalidade, porque é monumento que permanece, como nos versos de Horácio:

Exegi monumentum aere perennius  
regalique situ pyramidum altius,  
quod non imber edax, non aquilo impotens  
possit diruere aut innumerabilis  
annorum series et fuga temporum.

(Erigi monumento mais perene  
do que o bronze e mais alto do que a real  
construção das pirâmides, que nem  
as chuvas erosivas, nem o forte  
Aquilão, nem a série inumerável  
dos anos, nem a dos tempos corrida  
poderão, algum dia, derruir<sup>8</sup>)

<sup>8</sup> Q. H. Flacus Horatius. Odes e Epodos. XXX. Trad. alemã: Bernhard Kytzler, Stuttgart, 1978, p.182.



Conforme Marcello Moreira (2005, p.104), “o caráter imperecedouro da poesia e a associação entre reis e poetas são narrados em quase todas as poéticas e retóricas quinhentistas”, uma vez que os escritos, aqueles de caráter encomiástico, eternizam as obras e virtudes dos homens louvados, mercedores de glória e fama. Nossa referência aqui às práticas letradas antigas é apenas para demonstrar a constituição da escrita como suporte da memória na longa duração, sem, no entanto, nos esquecermos de que ela pode ser também o seu avesso, isto é, destruidora de memória, como ocorre, por exemplo, nos discursos epidícticos vituperantes (*damnatio memoriae*<sup>9</sup>).

Dito isso, para compreensão daquilo que chamamos de “memória da recepção crítica”, iremos tomar os textos críticos produzidos sobre os romances de Jorge Amado, a partir das já referidas fontes selecionadas, como suportes da memória, ou seja, como *medium* de eternização de sentidos, significados, valores, julgamentos e usos das obras do escritor. Podemos dizer que a constituição dessa memória sobre a recepção crítica representa as inúmeras leituras que os romances suscitaram desde o momento em que foram publicados, em uma abordagem diacrônica, e também sincrônica, identificando as avaliações e os variados léxicos críticos mobilizados para apreciar, quer positiva ou negativamente, esse conjunto de textos literários.

A ideia de uma sedimentação de sentidos, que determinada obra literária provoca ao longo de sua cadeia de recepções, está presente nos estudos dos teóricos da Escola de Konstanz, na Alemanha, que promoveram, no final dos anos de 1960, uma significativa mudança de perspectiva na análise de textos literários. A publicação da aula inaugural de Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (A história da literatura como provocação à ciência da literatura), em 1967, é considerada como um marco importante porque privilegiou um pólo até aquele momento menosprezado nos estudos de literatura: o leitor. Na contramão da tradição histórica, que favorecia o autor, a obra e seu gênero, Jauss defendia que a experiência estética é, antes de mais nada, um efeito experimentado pelo receptor, não algo constituído e definido *a priori*, mas aquilo que se produz no ato da leitura. Sendo assim, se somente na atividade “produtora, receptiva e

---

<sup>9</sup> Conforme Harald Weinrich (2001), a *damnatio memoriae* foi uma forma de punir imperadores, governantes e demais pessoas consideradas como inimigas do Estado, na Roma Antiga, a partir de uma espécie de “política de esquecimento”, em que textos, retratos, estátuas e outras inscrições eram completamente destruídas ou apagadas para evitar a boa memória do suposto criminoso. Segundo Le Goff, a *damnatio memoriae* foi uma espécie de arma do senado romano contra a tirania imperial, isto é, em resposta ao poder da memória a destruição dela, que “faz desaparecer o nome do imperador defunto dos documentos de arquivo e das inscrições monumentais” (LE GOFF, 1993, p.596). Na tradição da Retórica clássica, encontramos a escritura como *damnatio memoriae* em discursos epidícticos que visam o vitupério e a maledicência como forma de correção moral.

comunicativa” (*Poiesis, Aisthesis e Katharsis*) do leitor se dá a constituição do sentido, temos, finalmente, a figura do receptor como aquele que passa de agente passivo para ativo nas discussões sobre o objeto literário.

Pouco tempo depois de Jauss, seu colega e também promotor do movimento que ficou conhecido como Estética da Recepção, Wolfgang Iser, publicaria, em 1970, o texto inaugural *Die Appellstruktur der Texte* (A estrutura apelativa dos textos), dando corpo à teoria e, em conjunto com o texto de Jauss, causando um grande impacto sobre duas correntes de interpretação que, naquele período, dominavam os estudos de literatura. Conforme Costa Lima, crítico e tradutor de inúmeros ensaios e livros sobre os teóricos de Konstanz para a língua portuguesa, os estudos de recepção eram, sobretudo, uma maneira de evitar o antagonismo entre marxismo literário e estruturalismo<sup>10</sup>.

[...] a estética da recepção se apresentava como alternativa a um imanentismo burocratizante. Mas não só. Do outro lado, na Alemanha Oriental, apesar da influência intelectual de um ex-discípulo de Auerbach, Werner Krauss, dominava um marxismo reflexológico. A estética da recepção aparecia pois como opção contra o torpor filológico e o mecanicismo a que, malgrado o esforço de Krauss e de alguns de seus discípulos, o marxismo fora reduzido. Era uma opção intelectual e política. (LIMA, 1979, p. 13).

Enquanto a teoria sociológica do marxismo negligenciava o valor estético das obras, o formalismo desprezava a inserção da literatura na sociedade. Para Costa Lima, os teóricos de Konstanz encontraram, portanto, o momento propício para lançar as bases de sua teoria da

---

<sup>10</sup> Dada a complexidade da própria noção de “estruturalismo”, cabe aqui referirmos as balizas teóricas que utilizamos na leitura daquilo que poderíamos chamar de uma crítica estrutural. Em primeiro lugar, tomamos o conceito, estritamente, em sua dimensão literária, visto que não se trata, como se sabe, de uma corrente exclusiva deste campo. Não nos compete, portanto, estabelecer parâmetros teóricos do estruturalismo na psicologia, na antropologia, na filosofia, na psicanálise, ou mesmo na linguística. O que nos mobiliza é, precisamente, uma tendência da crítica literária, no período de surgimento dos estudos de recepção, em se dirigir à textualidade, por meio de uma abordagem imanente do texto, privilegiando a decomposição da estrutura particular e concreta das próprias obras literárias. Tal posicionamento diante do texto ficcional, como nos mostra Costa Lima (1979), é uma frontal oposição à ideia de uma literatura imersa no contexto social. Seja a perspectiva dos formalistas russos, passando pela estilística, até as proposições do *New Criticism*, é o entendimento de que o objeto literário é um organismo fechado, uma criação independente da experiência empírica. Segundo Lima, todas essas tendências críticas consideravam a “textualidade” para desprezar a “comunicação”, isto é, a função social dessas obras e sua relação com a sociedade. Para o autor, “estes modelos imanentistas perduraram e perduram mesmo pelo contributo de seus adversários, que, quando marxistas, se restringiam a insistir no condicionamento social das obras, como se o problema maior não fosse demonstrar as mediações que levam da base social para a produção e a circulação propriamente ditas; que, quando “humanistas”, “espiritualistas”, defensores da “morada do ser” ou do que fosse, se afincavam em afirmar um dito primado do espírito que sempre soava como má literatura apenas” (LIMA, 1979, p.38). É neste ponto, conforme Lima, que reside a inovação de Jauss e Iser, tendo em conta que estes teóricos abandonam a classificação da quantidade das exegeses possíveis e historicamente realizadas sobre um texto em interpretações “falsas” e “verdadeiras”. Para ele, o que torna os estudos de recepção relevantes e significativos é, justamente, a possibilidade de uma mudança de paradigmas na crítica literária a partir da renúncia dessa ideia consolidada e difundida de “interpretações corretas” para considerar, por exemplo, as condições históricas e sociais que permitiram determinadas interpretações do texto literário, isto é, as condições que mediaram as formações de sentido (LIMA, 1979, p. 40).

recepção e propor, nas palavras do próprio Jauss, a superação do “abismo entre literatura e história, entre o conhecimento histórico e o estético” (JAUSS, 1994, p. 22). A valorização e o privilégio dados ao leitor nesses estudos, tendo em conta que a ideia era reescrever a história literária na perspectiva de sua recepção, isto é, no panorama de suas inúmeras e variáveis leituras, pareciam enfraquecer os princípios da tradicional historiografia literária, esta assentada no positivismo histórico e na ideia de uma literatura que apontava sempre para a individualidade nacional. Se a experiência estética se dá na recepção, sendo o sentido contruído na audiência, já não seria mais possível, por exemplo, falar de intencionalidades do autor, de significado oculto e único das obras, de interpretações universais, de legitimação do cânone, do desgastado esquema “vida e obra”, ou mesmo dos incontornáveis grandes clássicos atemporais.

Afinal, a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão. (JAUSS, 1994, p. 7-8).

No presente trabalho, recorreremos aos estudos de recepção porque eles nos auxiliam a evitar duas maneiras, ao nosso ver, pouco satisfatórias e irrefletidas, de ajuizar os romances de Jorge Amado, sobretudo aqueles que compõem o *corpus* referido anteriormente. A primeira tem a ver com a ideia de que a biografia do escritor, suas escolhas políticas e ideológicas, bem como seus traços psicológicos, fossem capazes de explicar o fenômeno literário. Uma postura dessa natureza, equivocadamente, desconsidera aquilo que é específico do objeto literário, ou seja, a noção de que a literatura possui seu estatuto próprio<sup>11</sup>, de que a obra literária verbaliza algo que não existe fora dela e que, portanto, é indispensável a utilização de seus próprios métodos para interpretá-la.

Assim, analisar um texto literário somente por meio dessa perspectiva é desprezar, justamente, a especificidade da própria linguagem, ignorando que um texto é, antes de mais nada, um discurso de natureza própria e que não se limita a ser um instrumento de explicação

---

<sup>11</sup> De início, é importante salientar que, ao destacarmos a importância de uma análise literária que considera o estatuto próprio do objeto linguístico, não estamos, de maneira alguma, invalidando a perspectiva sociológica, nem tampouco anulando as inúmeras interpretações do texto ficcional amadiano sob o ponto de vista de suas referências à realidade social. Nossa intenção é, antes de tudo, ampliar a discussão, apontar novos caminhos possíveis e, assentados nos estudos de *Reader-Response Theory*, encontrar uma via intermediária entre o sociologismo literário e o estruturalismo. Em outras palavras, uma análise que respeite e considere os dois polos, uma vez que eles se encontram e negociam entre si, isto é, mundo do texto e mundo social se entrecruzam para construir um objeto artístico.

de algo que está fora dele. Em **A teoria da literatura em suas fontes** (2002), compêndio de ensaios e textos acadêmicos em que o autor apresenta um panorama da reflexão teórica sobre a literatura no século XX, Costa Lima, outra vez, nos ensina que essa não é, propriamente, a postura de um crítico literário, mas a de um analista das ciências sociais:

[...] usualmente, o sociólogo se defronta com a obra literária (ou artística) sem se preocupar com sua qualificação estética. Como, entretanto, o faz forçosamente a partir doutros valores — oriundos de seu grupo social de referência, de suas opiniões políticas, de sua metodologia ou, mais genericamente, de sua concepção da linguagem — a tendência será moldar seu objeto de acordo com tais outros valores. (LIMA, 2002, p. 662).

Os estudos dos teóricos da Escola de Konstanz também nos ajudam a escapar de uma segunda postura diante dos romances amadianos, essa, igualmente, adotada por grande parte da crítica brasileira do século passado para interpretar a obra do escritor: a noção de que o empreendimento ficcional de Jorge Amado seria, peremptoriamente, tributário da realidade social em que vivia seu autor, sendo sua literatura um mero espelhamento da sociedade baiana da primeira metade do século XX, isto é, um produto acessório do tecido social da Bahia naquele período. Diante de tal perspectiva, temos, mais uma vez, a linguagem condicionada à noção de instrumento a serviço da documentação da realidade, em uma espécie de crônica social, ou mesmo de desprezioso relato histórico. Desta maneira, Jorge Amado seria, antes de artista da palavra, historiador, antropólogo, sociólogo e cronista de Salvador ou das cidades do interior da Bahia onde suas histórias foram ambientadas.

[...] Assim o analista esquece que o documento não tem um significado natural, mas que só se torna documento em função da interpretação que o elege; esquece ademais que a sua própria concepção da realidade social tampouco é um insofismável dado natural, algo que se impõe aos olhos, mas também produto de uma interpretação histórico-socialmente condicionada. Desta maneira, a análise sociológica se converte em freqüente bumerangue, fazendo o analista ver apenas o que sua teoria lhe faz querer ver, impedindo-o ademais de reconhecer a resistência do objeto à teorização proposta. (LIMA, 2002, p. 661-662).

Essa “hermenêutica ingênua da análise literária”, nas palavras do próprio Iser, dominou, como veremos a seguir, as mentes dos mais importantes críticos e intelectuais brasileiros do século XX, no que diz respeito à produção romanesca de Amado. Para eles, parecia muito natural que o sentido do texto fosse como uma espécie de segredo, escondido ao leitor mais desatento, que poderia ser acessado e reduzido a um significado revelador pelas ferramentas da sociologia literária e das análises biográfica e psicológica do escritor. Um tesouro perdido que só poderia ser descoberto pelas teorias do reflexo sociológico, do

espelhamento e da homologia das estruturas sociais na obra de arte. À vista disso, por meio do exame da “memória da recepção crítica” dos romances amadianos, iremos constatar que uma interpretação como essa, interessada nos significados ocultos, resultará sempre em uma postura que toma os textos literários ora como testemunho do *Zeitgeist*, ora como retrato das condições sociais, ora como expressão das neuroses de seus autores, dando à ficção um estatuto que ela própria não tem. Em suma, desconsiderando aquilo que nos parece óbvio: romance é ficção.

Por isso, os chamados estudos da *Reader-Response Theory*, nascidos na crise desse modo de interpretação e mais tarde desenvolvidos por autores como Stanley Fish e Norman Holland, são, efetivamente, uma reação ao sociologismo literário, porque, enquanto teoria do efeito compreende o objeto literário não como espelhamento, mas como refração da realidade, que será sempre atravessada por toda sorte de interferências, imperfeições, combinações narrativas, intertextualidades, sistemas de pensamento, regimes de verdade e regramentos discursivos.

O texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida. Mesmo quando um texto literário não faz senão copiar o mundo presente, sua repetição no texto já o altera, pois repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la. Em princípio, a reação do autor ao mundo, que se manifesta no texto, rompe as imagens dominantes do mundo real, os sistemas sociais e de sentido, as interpretações e as estruturas. Por isso, cada texto literário comporta-se seletivamente quanto ao mundo dado, no interior do qual ele surge e que forma sua realidade de referência. Quando determinados elementos dela são retirados e incorporados ao texto, eles experimentam a partir daí uma mudança de sua significação. (ISER, 1996, p.11).

Conforme Iser, as possibilidades de interpretação são condicionadas pelas disposições do sujeito-leitor, como também pelos códigos social e cultural da comunidade em que ele está inserido. Esses fatores vão concorrer diretamente para a formação de uma significação, e são pressupostos fundamentais para “a pregnância de sentido do texto”. Ou seja, o efeito do texto não pode ser captado nem na conduta do leitor, nem exclusivamente no próprio texto em si, mas o texto é uma potência de efeitos que se atualiza no processo da leitura (ISER, 1996, p.15). É como Foucault se pergunta em **A Arqueologia do Saber** (2008): “o que se dizia no que estava dito?” (FOUCAULT, 2008, p.31). Considerar a dimensão do sujeito que lê é compreender o funcionamento do próprio discurso, os mecanismos que concorrem, no instante da leitura, para os processos de significação. “Trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, de

fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado” (FOUCAULT, 2008, p. 31-32). Para simplificar, o objeto literário é o estranho pião de Sartre, que só existe em movimento e que, para fazê-lo girar, é necessário o ato concreto da leitura.

Nesse sentido, Iser compreende que a redução do texto ficcional a uma significação referencial é apenas uma fase histórica da interpretação, que teria encontrado seu crepúsculo com o surgimento da arte moderna. No entanto, não é exatamente isso que veremos nos ajuizamentos críticos da literatura brasileira na segunda metade do século XX e nos primeiros anos do XXI, que parecem insistir na emulação dos críticos canônicos e na predominância da perspectiva analítica que privilegia o mundo social, que supõe o texto como reflexo do contexto sócio-histórico ou documento a serviço da historiografia.

A noção de “memória da recepção crítica”, que aqui adotamos, nos serve, justamente, para compreender como se dá a hegemonia dessa sedimentação em detrimento de outras, de como ela é tributária de uma tradição romântica, naturalista, realista e, mais tarde, marxista, que faz sempre passar a convenção por natureza. Ao fim do levantamento dessa recensão, como veremos a seguir, poderemos, enfim, constatar a primazia do materialismo histórico para a leitura de romances tão heterogêneos quanto dessemelhantes, bem como identificar o arcabouço teórico-crítico utilizado para a notória rejeição de Jorge Amado na academia e a associação de sua obra ao rótulo de “literatura menor”.

Ainda com Jauss, entendemos que uma das funções dos estudos de recepção é, justamente, criticar e refutar categorias histórico-críticas naturalizadas, que adquirem status de interpretação universal sobre determinadas obras. A partir do momento em que uma dada historicidade se sedimenta, é imprescindível, portanto, revisá-la com o intuito de verificar se o conjunto de juízos de valor que ela constitui sobre determinado *corpus* tem ainda alguma validade ou não na contemporaneidade. Nosso esforço é, precisamente, nesse sentido, apresentar a recensão anteriormente constituída e, simultaneamente, avaliá-la, julgá-la e, ao fim, decliná-la, para propor uma nova interpretação sobre o referido *corpus* amadiano, que é uma interpretação nossa, mas não é, conforme Hansen<sup>12</sup>, a “mais verdadeira”. É só mais uma, *outra*, esta que nos foi possível empreender.

---

<sup>12</sup> Em **A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII** (1989), João Adolfo Hansen, ao tratar da recensão do *corpus* poético atribuído ao poeta baiano Gregório de Matos e Guerra, no capítulo “Um nome por fazer”, afirma que seu trabalho, como “intervenção presente”, acaba por deslocar “outras sedimentações particulares” a respeito dessa poesia, antes tomada em chave de representação romântica, positivista e psicologista, sempre a partir de noções teleológicas do processo histórico. Ao propor um sentido particular para os poemas do século XVII, Hansen sedimenta um efeito particular e “reorienta o sentido das posições discursivas dramatizadas neles, encenando a sua intervenção nas práticas discursivas do século XVII,

Trata-se, portanto, de denegar o produto já objetivado da historiografia literária canônica para desenvolver *in actu* nossa própria *práxis* histórica e social, isto é, a produção de uma nova interpretação das obras, em uma distância de pelo menos meio século dos discursos da crítica sedimentados nas histórias literárias. Com isso, provocamos dois movimentos simultaneamente. O primeiro diz respeito às práticas interpretativas passadas que, nesse esforço, as tornamos presentes, ou melhor, as atualizamos e as resgatamos à luz das teorias contemporâneas com o intuito de contraditá-las ou roborá-las. O segundo refere-se à nossa própria análise dos romances de Jorge Amado que irá produzir, em consequência, uma revisão da tradição crítica, dos juízos acumulados, para, na verdade, recalá-los diante de uma nova leitura. Assim, a nossa interpretação, enquanto *práxis in actu*, é como uma nova camada crítica que é depositada sobre as obras do escritor.

Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção. (JAUSS, 1979, p. 70).

É preciso dizer, contudo, que não é possível falar de “memória da recepção crítica” sem levar em conta que qualquer esforço de retornar ao passado será sempre uma mobilização a partir de afetos do presente, ou seja, é fundamental considerar que o presente aciona o desejo de voltar ao passado. É o que nos demonstra Henri Bergson em **Matéria e Memória** (1896). Ainda que nossa leitura sobre a produção romanesca de Amado coloque em cena juízos pretéritos, ao questionarmos os paradigmas da crítica brasileira do século XX, ela é, de fato, um movimento que ocorre provocado por uma “afecção”, para usar uma terminologia do próprio filósofo. Ao contrário de uma simples percepção, que age como um reflexo do corpo diante de algo à sua volta, a “afecção” bergsoniana é aquilo mesmo que o corpo absorve e que nós, enquanto centros de indeterminação, podemos transformar em uma experiência singular, despertando novas disposições para o impulso criador. É desta maneira que pensamos em uma revisão da tradição crítica sobre uma parte da obra de Jorge Amado, ancorados, de um lado, na teoria do efeito estético e da recepção da Escola de Konstanz e, por outro lado, na ideia dos

---

ao mesmo tempo em que encena a contradição do lugar institucional da operação” (p.32). João Adolfo Hansen, no entanto, afirma que sua proposta “não é, por isso, análise mais ‘correta’, ‘mais verdadeira’ ou ‘verdadeira’, mas outra”. É nesse sentido que acompanhamos o autor e, neste trabalho, não propomos a leitura “mais verdadeira” dos romances amadianos, apenas outra, esta que, com muita razoabilidade, esperamos que possa sedimentar um efeito particular de sentido.

textos críticos como suportes da memória, como *medium* de permanência de sentidos, valores, ajuizamentos e usos das obras literárias do escritor.

#### 2.4 A crítica impressionista (1930 e 1940)

Com o intuito de facilitar a compreensão dos textos críticos produzidos sobre os romances amadianos e organizar a vasta recepção que se estendeu por mais de 50 anos, propomos estabelecer três momentos que, embora distintos, não podem ser dissociados completamente. À primeira fase chamamos de “crítica impressionista”, isto é, aquela publicada em jornais e cadernos literários ao longo de pelo menos duas décadas, entre os anos de 1930 e 1940, também denominada de “crítica de rodapé”; à segunda demos o nome de fase da “sedimentação dos juízos”, em um período que vai dos anos de 1950 até 1980, quando muitos posicionamentos críticos são sedimentados em histórias literárias e compêndios; e, por fim, a fase que nomeamos de “a emulação canônica e outras leituras”, a partir dos anos de 1990, quando os juízos sedimentados nas antologias literárias são considerados como interpretações universais e, por isso mesmo, emulados e repetidos em artigos de revistas científicas, dissertações, teses e textos publicados em edições comemorativas.

Na primeira metade do século XX, os jornais e periódicos brasileiros abriram espaço para reflexões, colunas e comentários assinados por bacharéis e “homens letrados” que, na ausência de aportes teóricos e de especialização em suas apreciações, tratavam de obras literárias a partir, sobretudo, de seu gosto individual, desprezando qualquer tipo de metodologia e produzindo uma análise literária de caráter sentimental, livre e impulsivo. Contudo, a chamada “crítica de rodapé”, também denominada de crítica impressionista<sup>13</sup>, teve um importante papel na formação do campo crítico brasileiro, especialmente nas décadas de 1940 e 1950, como veremos a seguir. Os nomes mais influentes dessa geração são Álvaro Lins, Wilson Martins e Alceu de Amoroso Lima, o Tristão de Athayde.

No ensaio **Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna** (2002), Flora Sussekind define a atuação destes intelectuais:

---

<sup>13</sup> O termo “impressionista”, como sabemos, tem origem no movimento artístico, surgido na França na segunda metade do século XIX, cujo maior expoente é o pintor Claude Monet, durante o chamado período da *Belle Époque*. Uma das obras do artista, *Impression du Soleil Levant*, de 1872, teria dado origem ao nome do movimento, que contava ainda com artistas como Edgar Degas, Édouard Manet e Pierre-Auguste Renoir. A expressão foi emprestada à literatura após discussões teóricas entre o crítico e dramaturgo francês Jules Lemaître e o escritor Ferdinand Brunetière, que divergiam sobre a melhor maneira de constituição de uma ciência crítica para a análise de textos literários. Enquanto Brunetière defendia um exame crítico inspirado na biologia darwiniana, a partir de uma abordagem normativa, Lemaître sustentava uma crítica fundada nas percepções individuais e subjetivas do crítico, daí a denominação de crítica impressionista.



[...] uma crítica ligada fundamentalmente à não especialização da maior parte dos que se dedicam a ela, na sua quase totalidade "bacharéis"; ao meio em que é exercida, isto é, o jornal - o que lhe traz, quando nada, três características formais bem nítidas: a oscilação entre crônica e noticiário puro e simples, o cultivo da eloquência, já que se tratava de convencer rápido leitores e antagonistas, e a adaptação às exigências (entretenimento, redundância e leitura fácil) e ao ritmo industrial da imprensa; a uma publicidade, uma difusão bastante grande (o que explica, de um lado, a quantidade de polêmicas e, de outro, o fato de alguns críticos se julgarem verdadeiros "diretores de consciência" de seu público, como costumava dizer Álvaro Lins; e, por fim, a um diálogo estreito com o mercado, com o movimento editorial seu contemporâneo. (SUSSEKIND, 2002, p. 17).

Os ajuizamentos críticos desses autores, considerados como homens cultos e sensíveis, eram determinantes na aceitação ou rejeição de obras literárias publicadas naquele período. Ao estudar a simbiose entre literatura e jornalismo no Brasil, em **Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas** (2007), a jornalista e escritora Cláudia Nina nos mostra que a legitimação desses textos passava ainda pelo capital simbólico<sup>14</sup> que estes intelectuais possuíam:

Situado entre a crônica e o noticiário, o rodapé era assinado por intelectuais, que, a exemplo de Lins, cultivavam a eloquência e a erudição com o intuito de convencer rapidamente os leitores num tom subjetivo e personalista. [...] Sem respaldo de teorias – afinal, ainda não havia faculdade de Letras nem teóricos da disciplina –, os textos ficavam entre o ensaístico e o professoral e eram carregados de digressões. (NINA, 2007, p. 24).

Não é à toa que um dos já citados intelectuais, o escritor e crítico literário Wilson Martins, aparece como um dos primeiros detratores da literatura de Jorge Amado, representante, portanto, da chamada “crítica dos defeitos”<sup>15</sup>, expressão cunhada pelo crítico

<sup>14</sup> Consideramos o conceito de “capital simbólico” elaborado por Pierre Bourdieu, que se constitui como uma espécie de crédito social, capital de reconhecimento e consagração, permitindo que algumas pessoas possam impor às outras sua visão de mundo. Conforme Bourdieu, é o “poder atribuído àqueles que obtiveram reconhecimento suficiente para ter condição de impor o reconhecimento: assim, o poder de constituição, o poder de fazer um novo grupo, através da mobilização, ou de fazer existir por procuração, falando por ele enquanto porta-voz autorizado, só pode ser obtido ao término de um longo processo de institucionalização, ao término do qual é instituído um mandatário, que recebe do grupo o poder de fazer o grupo (BOURDIEU, 2004, p.166).

<sup>15</sup> Ao empreender uma análise da recepção de Jorge Amado, Eduardo de Assis Duarte retoma a categorização de Agripino Grieco e define os ajuizamentos da crítica impressionista em duas terminologias: a “crítica das belezas” e a “crítica dos defeitos”, que, como já referimos, representam a maneira judicativa como esse modo de análise crítica atuava. Ora valorizando os aspectos estéticos da obra, ora considerando os aspectos sociais, tendo em conta, no entanto, o gosto individual do crítico, prescindindo de aportes teóricos e métodos que pudessem legitimar as avaliações. Conforme Duarte: “A crítica brasileira, salvo raras exceções, poucas vezes dedicou-se a uma leitura do romance amadiano que levasse em conta a natureza de seu projeto ou as convenções adotadas para sua concretização. Marcada pelas balizas estéticas do modernismo, dedicou-se em grande parte ora a uma “crítica dos defeitos”, ora a uma “crítica das belezas”, para ficarmos com as expressões de Agripino Grieco. No primeiro caso, buscando ressaltar tão-somente as fragilidades; no segundo, apenas os méritos e, em ambos, não conseguindo uma compreensão mais profunda e global destes escritos” (DUARTE, 1996, p. 32).

Agripino Grieco e depois retomada nos estudos amadianos do professor Eduardo de Assis Duarte. Em um texto intitulado “A crise no romance brasileiro”, publicado na edição de 10 de agosto de 1947, no suplemento literário **Arte Literatura**, do jornal **Folha do Norte**, de Belém, no Pará, Martins elenca o escritor baiano como um dos exemplos mais significativos da pobreza e da decadência do romance moderno no Brasil.

O caso de um Jorge Amado, oferecendo-nos continuamente o espetáculo de sua decadência literária, seja por se ter em definitivo deixado empolgar pela política partidária, seja (o que reputo mais provável) por ser rapidamente esgotado as suas reservas de originalidade criadora, me parece ser dos mais expressivos. (MARTINS, 1947, p. 1).

No ano seguinte, neste mesmo periódico, o historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Holanda, naquele momento já detentor de um significativo capital simbólico, em função, sobretudo, da publicação de **Raízes do Brasil** (1936), roborou a crítica de Wilson Martins e insinuou, no texto intitulado “Três romances”, que a preocupação política e as necessidades partidárias impossibilitaram que Jorge Amado se desenvolvesse como romancista. Para Holanda, ao contrário de Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, Amado não soube dar ao seu texto um caráter universal, nem teria alcançado um aprofundamento psicológico em suas personagens, porque “seduzindo à maneira de uma reportagem feliz” seus romances, “embora excitantes para a imaginação”, careciam das “qualidades severas e exigentes que se apuram num tirocínio atento e muitas vezes penoso” (HOLANDA, 1948, p. 1).

Os textos de Sérgio Buarque de Holanda e Wilson Martins, e mais tarde a crítica destruidora de Álvaro Lins, constituem, de certa maneira, uma reação à chamada “crítica das belezas”, igualmente impressionista e desprovida de arcabouço teórico, que os romances **Cacau** (1933), **Suor** (1934), **Jubiabá** (1935), **Mar Morto** (1936) e **Capitães da Areia** (1937) suscitaram nos jornais, cadernos e suplementos literários logo que foram publicados. A crítica positiva, realizada à frente do objeto, isto é, produzida poucos dias depois que as obras chegavam às livrarias, era assinada, de maneira geral, por jornalistas sem grande prestígio no meio literário, por colegas escritores de Jorge Amado ou por intelectuais simpatizantes das causas comunistas. Assim, as análises de Wilson Martins, Sérgio Buarque de Holanda e Álvaro Lins, sob uma perspectiva mais panorâmica e procurando dar conta dos romances publicados até aquele momento enquanto parte integrante de um projeto literário do escritor, eram como uma espécie de reparação aos equívocos da crítica feita no calor da hora.

No entanto, não demorou para que os defensores da literatura de Amado treplicassem, criando uma polarização pouco produtiva em termos de análise literária, uma vez que ambas –

tanto a “crítica dos defeitos” quanto a “crítica das belezas” – estavam mais preocupadas em ressaltar aspectos de caráter subjetivo e impressionista, prescindindo de rigor metodológico e de compreensão dos inúmeros atravessamentos, de ordem discursiva, presentes na produção romanesca do autor. Entre os notórios defensores de Amado naquele período, estão intelectuais e escritores importantes no campo cultural brasileiro, a exemplo de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Antonio Candido, Miécio Táci, além de estrangeiros como o sociólogo Roger Bastide, o escritor Albert Camus e o artista plástico Carybé.

O fato é que esta polarização da crítica, entre aquela que apontava apenas as falhas e uma outra que destacava somente as qualidades, se constituiu como um fenômeno incomum no chamado período modernista, uma vez que poucos escritores provocaram tantos antagonismos no debate literário brasileiro como Jorge Amado. A oposição entre os fiéis defensores de sua obra e os detratores mais fervorosos se estendeu por longos anos até os seus últimos romances e sua consagração na cultura de massa. Como sabemos, trata-se de um dos autores que mais vendeu livros no Brasil, calcula-se que sejam pelo menos 21 milhões de exemplares no país e mais de 80 milhões em todo o mundo, tendo sido traduzido em 49 idiomas<sup>16</sup>.

Para compreender melhor o caráter singular da recepção crítica da obra de Jorge Amado, passemos à análise das primeiras apreciações que aparecem em jornais e suplementos literários a partir de 1933, quando o autor publica seu segundo romance, **Cacau**. Como já referimos anteriormente, não iremos tratar da recepção do primeiro, **O País do Carnaval** (1931), que, de maneira geral, teve pouca repercussão e suscitou apenas algumas notas, textos noticiosos e informativos sobre o lançamento do livro, não caracterizando uma crítica literária detida nos aspectos da própria obra. **Cacau** saiu com tiragem inicial de dois mil exemplares, que se esgotaram rapidamente para os padrões do mercado editorial brasileiro naquele período. O sucesso de público, no entanto, teria se dado por razões mais políticas do que literárias, conforme a biógrafa do escritor, Joselia Aguiar:

Os palavrões contidos na obra fizeram com que a edição fosse recolhida das livrarias. [...] Contra a ação repressiva, houve a ajuda tão providencial quanto rápida do jurista Cláudio Ganns, que levou o autor e Cruls, o editor, à presença do ministro da Justiça, Oswaldo Aranha, com quem tinha proximidade. A operação se encerrou, deixando em Jorge a sensação de que seu primeiro sucesso comercial fora incentivado pela censura. Esgotou-se em quarenta dias, com a publicidade que inadvertidamente a truculência

---

<sup>16</sup> Os números constam na mais recente biografia do autor, **Jorge Amado: uma biografia**, publicada em 2018, pela jornalista baiana Joselia Aguiar, que afirma ter contabilizado os dados a partir de uma análise de reportagens publicadas na imprensa. Os dados referentes às traduções para outros idiomas foram fornecidos pela Fundação Casa de Jorge Amado.

policial incentivou. A segunda edição colocou na praça outros 3 mil exemplares. (AGUIAR, 2018, p. 69).

Além do sucesso de vendas e do episódio com a censura no governo de Getúlio Vargas, uma pequena nota na abertura do romance chamou a atenção de leitores e críticos: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?” (AMADO, 1971, p.121). O texto parecia confirmar uma tendência para o engajamento político e ideológico que marcaria uma geração de artistas daquele período. Segundo Candido (2011), a partir dos anos de 1930 houve uma grande mobilização no âmbito cultural e artístico motivada, sobretudo, pelo desejo de unificar o país em uma identidade essencialmente brasileira, na esteira do movimento modernista deflagrado em 1922. Em diversas esferas, como o ensino público, a vida artística e literária, os estudos históricos e sociais e até os meios de comunicação, havia um interesse especial e uma nova tomada de consciência ideológica que, de certa maneira, geraram um engajamento político por parte de artistas e intelectuais. Uns, influenciados pela experiência da Revolução de 1917 na Rússia e a consolidação dos movimentos comunistas pelo mundo, se posicionaram à esquerda do espectro político e fizeram da denúncia social a principal arma; outros, entusiasmados com a ideologia<sup>17</sup> ultranacionalista, defendida, principalmente, pelo regime de Benito Mussolini na Itália, se situaram no lado oposto.

Mesmo que não houvesse uma preocupação, por parte dos artistas e intelectuais, de se afirmarem como militantes de esquerda ou de direita, nem muito menos o claro entendimento do que isso representava politicamente, o que se percebeu, neste período, foi um esforço

---

<sup>17</sup> Embora o conceito de ideologia não seja uma categoria central deste trabalho, que se constitui, efetivamente, em uma análise de crítica literária, iremos, algumas vezes, recorrer a ele em função da própria natureza das obras literárias em estudo. Nesse sentido, reconhecemos que o termo é polissêmico e sua própria definição é, por vezes, difícil e imprecisa. Para evitar aquilo que o filósofo político e historiador Norberto Bobbio chamou de “significado fraco” da ideologia, devemos considerar o termo a partir dos estudos marxistas mais recentes, tomando-o como uma forma de consciência social específica, aplicada àquilo que o sujeito e seu grupo social estão avaliando da sociedade que eles observam. As ideologias, portanto, dirá István Mészáros, “levam a marca importantíssima da formação social cujas práticas produtivas dominantes elas adotam como quadro final de referência” (MÉSZÁROS, p.25, 1996). Para o autor, elas são determinadas de duas maneiras: “Primeiro, na medida em que a orientação conflitante das várias formas de consciência social prática constitui a característica mais proeminente dessas formas de consciência enquanto as sociedades forem divididas em classes. Em outras palavras, a consciência social prática de todas essas sociedades não pode deixar de ser ideológica – isto é, idêntica à ideologia – em decorrência do caráter insuperavelmente antagônico de suas estruturas sociais [...] E, segundo, na medida em que o caráter específico do conflito social fundamental, que deixa sua marca indelével nas ideologias conflitantes em diferentes períodos históricos, surge do caráter historicamente mutável – e não a curto prazo – das práticas produtivas e distributivas da sociedade e da necessidade correspondente de se questionar a continuidade da imposição das relações socioeconômicas e político-culturais que, anteriormente viáveis, tornam-se cada vez menos eficazes no decorrer do desenvolvimento histórico (MÉSZÁROS, 1996, p. 25-26).

maior para a compreensão das questões sociais e dos problemas que afetavam o Brasil. Assim, compreender o que estaria por trás dessa suposta “identidade brasileira” passava, ao menos para os autores daquele momento, por identificar as mazelas e as condições sociais do brasileiro nas diversas regiões do país. Nesse sentido, a nota introdutória de Jorge Amado em **Cacau**, “um mínimo de literatura para um máximo de honestidade”, dando a impressão de que a “honestidade” é incompatível com a literatura – esta entendida como sinônimo de elaboração formal – pareceu induzir os críticos e intelectuais a uma leitura de que o romance do escritor era a representação fiel da sociedade baiana no período de ascensão da cacauicultura.

Entre as primeiras apreciações da obra, está o artigo do poeta e romancista Jorge de Lima, publicado em 1933, na Revista **Rio Magazine**, no Rio de Janeiro, em que ele comenta a pergunta retórica de Amado na abertura do romance:

Fez romance chamado proletário, sim. Foi quem primeiro fez, e com honestidade e sem literatura ruim. Isso fascina os novos, abre um caminho diferente no marasmo literário em que vivemos. E infelizmente vai ter tantos imitadores até de seus palavrões que em breve livro proletário vai enjoar tanto quanto livro de guerra e poemas de brasilidade. (LIMA apud MARTINS, 1961, p. 68).

Neste mesmo ano, o advogado e escritor Cândido Mota Filho, que teve participação importante na Semana de Arte Moderna de 1922, em texto publicado na **Folha da Manhã**, em São Paulo, reforçou a ideia de que **Cacau** era formado por quadros que “mostram a vida do interior do país”, um “país pobre e desorganizado”, em que “a vida se desenvolve cegamente, atingida por todos os males”. Por fim, o ensaísta sentencia: “Livro forte e que assinala, com firmeza, novos aspectos da literatura nacional” (MOTA FILHO apud MARTINS, 1961, p. 69-70). Em Natal, no Rio Grande do Norte, o historiador e antropólogo Luís da Câmara Cascudo, conhecido pesquisador do folclore brasileiro, reagiu a **Cacau** na mesma toada e escreveu em **A República**:

O Sr. Jorge Amado correspondeu perfeitamente ao nome de batismo. Fez um livro sólido, firme, com uma clareza de água forte. Seus tipos passam num baixo relevo que lembra uma conquista assíria, milhares de homens sem olhos e sem orelhas puxando o carro do Rei. Ambiente de asfixia, da revolta, de ódio represado contra algumas figuras do mais abjeto e brutal egoísmo [...] Livro magnífico. Livro de tese, prefixado, determinado, com a mira imóvel ante um tiro infalível. São páginas que se popularizarão porque revelam a vida hedionda de uma população esquecida dos governos e subjugada à voracidade dos coronéis e capitalistas bestais. (CASCUDO apud MARTINS, 1961, p. 71).

Na revista de cultura **Boletim de Ariel**, do Rio de Janeiro, o poeta Murilo Mendes compara **Cacau** a outro romance publicado no mesmo ano de 1933, **Parque Industrial**, obra de estreia da escritora Patrícia Galvão, conhecida como Pagu. Apesar de a própria autora anunciar no frontispício que havia escrito um “romance proletário”, Mendes afirma que ela está enganada e que se trata, na verdade, de uma “reportagem impressionista, pequeno burguesa, feita por uma pessoa que está com vontade de dar um salto, mas não deu”. Para o autor, *Cacau*, este sim, era um romance proletário: “*Cacau* tem outra consciência. O autor examina a vida dos trabalhadores de fazenda de cacau com uma visão ampla do problema, e não sacrifica o interesse humano do drama ao pitoresco” (MENDES apud MARTINS, 1961, p. 72).

Em revistas, suplementos literários e periódicos em todas as regiões do país a ideia de *Cacau* como romance proletário ganha corpo. Na revista **Sudoeste**, na Bahia, um crítico diz tratar-se de um “livro de combate”, em que os “alugados<sup>18</sup> desfilam ante os nossos olhos, levando nas faces maceradas pelo sofrimento os estigmas todos de uma revolta em estado latente”. Outro artigo, este na revista **Intransigente**, no mesmo estado natal de Amado, diz que “o livro é, todo ele, como diria um amador de fotografia, um ‘positivo’ da vida”. No **Estado de Sergipe**, periódico de Aracaju, encontramos expressões como “verdade fotografada” para definir a obra, ou ainda “um clamor humano de desespero”, em texto do jornalista e escritor Odilo Costa Filho, no **Jornal do Comércio**, no Rio de Janeiro.

Intelectuais alinhados à esquerda brasileira aproveitaram o espaço de publicação na imprensa, suscitado pelas vendas do romance, para discussões teóricas e formulação de teses a respeito do que seria uma “arte proletária” e “antiburguesa”, como foi o caso do ensaísta e militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB) Alberto Passos Guimarães, em artigo publicado no **Boletim de Ariel**, em 1933.

No período actual de graves contradições econômicas e sociais (*sic*), onde chegam ao auge os choques entre um sentido de vida em declínio e uma civilização em crescimento, é natural que abaladas as bases, se commovam (*sic*) também as super-estruturas. Dahi (*sic passim*) toda a sorte de vacilações na arte e em tudo. O romance de hoje, inclinando-se de um lado para a reabilitação do herói (biografias, memórias, etc.) como uma prova já do scepticismo pelo presente, afirma-se, todavia, por outro lado, na elevação até o seu justo lugar, da contribuição da massa dos simples na

---

<sup>18</sup> O termo “alugados” era muito utilizado na região sul da Bahia, no final do século XIX e início do XX, para designar os homens que eram contratados em condições análogas à escravidão, e que, em geral, viviam em barracos improvisados nas fazendas de cacau e eram obrigados a comprar comida e demais mantimentos em estabelecimentos de propriedade dos próprios coronéis do cacau. Para compreender melhor o funcionamento do coronelismo cacaueiro ver **Coronéis do cacau**, de Gustavo Falcón, Salvador, BA, Solisluna Design Editora, 2010.

historia e na vida, através da sua incansável luta anonyma pela libertação de todos os homens. (GUIMARÃES, 1933, p. 288).

Para Guimarães, **Cacau** é “arte proletária” e “anti-burgueza”, porque uma “reprodução muito exacta da vida de bichos, que, por este Brasil afora, mais de três quartos da nossa população leva penosamente, com a dolorosa paciência dos cegos” (GUIMARÃES, 1933, p. 288). Assim, a ideia de um “romance proletário” se associa à noção de espelhamento, de “reprodução muito exacta” da realidade brasileira. Daí para o texto de ficção ser considerado um documento, uma vez que é tomado como retrato fiel do mundo social, é um caminho muito curto. No jornal **Correio de São Paulo**, no mesmo ano de 1933, em uma nota sem autoria, publicou-se que o romance era “um dos mais substanciosos documentos para a história do proletariado no Brasil”, e que o valor de **Cacau** é também o “valor do documento, o valor da contribuição para a história futura do homem de trabalho em nossa terra”<sup>19</sup>. A mesma leitura encontramos em artigos, comentários e notas publicados em periódicos no ano seguinte, em veículos das mais diversas regiões do país, mas, sobretudo, de cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Recife e Belo Horizonte. Muitos jornais de cidades menores e do interior do país replicavam os mesmos textos críticos ou os emulavam.

A ideia de **Cacau** como um registro histórico a partir da alegoria do retrato fotográfico é retomada em artigo de Alves Ribeiro, integrante da Academia dos Rebeldes, para o **Diário de Notícias**, de Salvador, em 1933, ao afirmar que a obra “se trata antes de uma fotografia do que de uma pintura”, “um depoimento, em vez de uma narrativa”, que revelaria “a vida do sul do Estado, com as suas lutas, as suas competições, as suas belezas e as suas misérias”. Com o romance, segundo Ribeiro, essa vida “está admiravelmente fixada, mas sem preocupação de forma, nem conveniências de linguagem” (RIBEIRO apud MARTINS, 1961, p. 1). Note-se que “forma” e “linguagem” são tomadas, nesta e noutras análises, como empecilhos para a produção literária, porque consideram a linguagem como apenas um instrumento da realidade, isto é, um meio de que se serve para a transmissão de alguma coisa fora dela.

Assim, a partir de uma concepção instrumentalista da linguagem, os textos da chamada crítica impressionista estão muito mais próximos da sociologia do que propriamente da literatura, se considerarmos, claro, a literatura como um regime discursivo de estatuto próprio. É precisamente neste ponto, nos lembra Costa Lima, que se encontram as maiores limitações e desvantagens de uma análise puramente sociológica. Segundo ele, o analista da sociologia literária tomará o texto para:

---

<sup>19</sup> Nota sem autoria, encontrada na página 3, do jornal **Correio de São Paulo**, edição de 10 de agosto de 1933.

[...] um rendimento não em favor da discursividade; ao invés, o texto é tomado como indicador, documento do que se passa na sociedade. Por certo, o texto sempre aponta para fora de si, seja no momento de sua produção, seja no de sua recepção, mas não é transparente a esta matéria externa, caso em que poderia ser a ela superposta, explicando-se por esta superposição. (LIMA, 2002, p. 663).

Para Costa Lima, é preciso considerar, portanto, que a linguagem é dotada de regras de funcionamento próprio, estas de atribuição dos estudiosos da linguística, mas às normas da linguagem se somam regramentos de outra natureza, que tem a ver com o funcionamento dos discursos e dos gêneros dos textos. Assim, “não levar em conta a existência desta dupla ordem de regras levará ao reducionismo sociologizante” (LIMA, 2002, p.664). Reduzindo, portanto, a literatura à sociologia, **Cacau** é apenas um registro fotográfico em que se pode identificar, nitidamente, o sistema de produção das fazendas de cacau nos municípios do sul baiano e as péssimas condições dos trabalhadores rurais. Nesse tipo de análise, não cabe discutir, por exemplo, as interferências e atravessamentos de ordem política, social, filosófica e econômica do discurso amadiano, nem tampouco a compreensão dos sistemas de pensamento vigentes no início do século XX, ou mesmo dos regimes de verdade que constituem a produção ficcional deste escritor.

Ao contrário disso, a concepção do romance como um documento histórico na alegoria do retrato fotográfico ganha, com o passar dos anos, ainda mais força e se agudiza em um texto que encontramos no **Correio Popular**, na cidade de Campinas, São Paulo, em novembro de 1934. Sob o título de “Literatura e soffrimento – facto”, o autor, que assina como Milton N. Gustavo, retoma a ideia com muita determinação: “Cacau é uma chapa fotografica” (*sic*). No entanto, ele afirma que o esforço de documentação da realidade que Jorge Amado teria empreendido foi tão grande que nem seria mais possível dizer que se trata de uma obra de ficção:

O auctor desaparece (*sic*) dentro de sua própria obra; seus personagens, ainda que não tenham personalidade, têm mais que elle. Tem-se a impressão de que não é Jorge Amado quem nos apresenta a vida dos tratadores de cacau e sim que estes é que a apresentam por intermédio de Jorge Amado. Aquelles (*sic passim*) descreveram usando a mão deste [...] Jorge Amado deve ter vivido no meio que descreve. A influencia do meio sobre o seu espírito annullou o que nelle havia de próprio; em seu cérebro parece que só ficaram impressões daquella vida entre cacaueiros. Em “Cacau” nem a linguagem é do auctor; até ella é um reflexo do ambiente. (GUSTAVO, 1934, p. 1).



Nas conclusões finais do artigo, o autor ainda afirma que não há graça, nem tampouco elegância, no raciocínio do escritor baiano, uma vez que seus escritos são “amontoados de factos raramente coordenados por uma ideia”. Ao final, sob forte eloquência, ele conclui: “E chamam a isso de arte! Só se for arte brutalizada!” (GUSTAVO, 1934, p. 1).

Como vimos nos excertos, o esforço em persuadir o leitor sobre os supostos defeitos ou as presumidas qualidades da obra em avaliação dispensa qualquer teoria que possa dar conta do objeto literário, da mesma maneira que recusa qualquer tipo de metodologia de análise. Sobram, ao contrário, as impressões individuais, as suposições em relação ao ânimo psicológico do escritor, a ausência de especialização e o tom opinativo ou, por vezes, meramente informativo, que se constituem como características fundamentais da chamada crítica de rodapé.

Após o levantamento da recepção de **Cacau**, inicialmente através da crítica produzida à frente do objeto, pode-se ficar com a sensação de que houve consenso em torno da classificação da obra como romance proletário. Embora este modo de ajuizar o romance tenha sido o mais predominante, encontramos algumas críticas dissonantes que aqui merecem ser citadas, especialmente, porque muitas delas promovem uma inflexão no léxico-crítico e parecem antecipar uma nova maneira de escrutinar os romances de Jorge Amado, qual seja, a partir da ideia de que suas narrativas representavam um retorno à escola naturalista. Contudo, para convencer os leitores de seus textos que **Cacau** era romance de inspiração naturalista, ao melhor estilo de Aluísio Azevedo, uma vez que, supostamente, a narrativa figurava personagens e situações de maneira patológica, os jornalistas e autores de críticas impressionistas, muitas vezes, refutaram a leitura da obra como romance proletário, a despeito das fronteiras entre naturalismo e realismo social serem, muitas vezes, porosas e pouco definidas.

Na **Gazeta Comercial**, de Juiz de Fora, em um texto intitulado **A coisa literária**, publicado em dezembro de 1933, Heitor Guimarães defende que, de maneira alguma, *Cacau* deve estar associado à “literatura revolucionária dos russos”, uma vez que não há nele “o grito de revolta contra a organização social que se nota, por exemplo, nas obras de Máximo Gorki e outros escritores russos” (GUIMARÃES, 1933). No mesmo ano, o crítico literário José Barreto Filho escreveu, no suplemento **Literatura**, que circulava no Rio de Janeiro nos anos

de 1930, sob o título de **Cacau, grito de Jorge Amado**, que “*Cacau* não é um romance proletário, é um clamor humano de desespero”<sup>20</sup>.

Entre as críticas que negam a existência de traços da chamada “literatura proletária” na obra, destacaremos duas, ambas publicadas no jornal **O Homem Livre**, de São Paulo, entre 1933 e 1934, que demonstram um caráter peculiar na recepção deste romance. A primeira delas, sob o título **Cacau**, apareceu no periódico em 2 de setembro de 1933, assinada apenas pelas iniciais do autor, G.F., que escreveu:

*Cacau*, felizmente, não é uma obra de literatura proletária. Fracassando como romance, pelos fracos processos empregados pelo autor, parece que até propositadamente, no intuito de fazer literatura popular, pelo excesso de banalidade, é a descrição regularmente objetiva da vida da gleba no mato baiano dos cacauzeiros. Não serve nem como propaganda para se tornar uma obra de literatura interessada, no sentido revolucionário, a serviço da luta de classes, e nem orienta nada. (G.F., 1933, p. 3).

O segundo texto, este com data de 3 de janeiro de 1934, publicado no mesmo periódico, tem assinatura apenas do primeiro nome do autor, trata-se de uma mulher de prenome Eneida. Sob o título **Ainda sobre Cacau de Jorge Amado**, a crítica se posiciona em total disparidade a tudo aquilo que, até aquele momento, havia sido escrito sobre o romance, isto é, a negação de que a narrativa amadiana seria a “verdade fotografada”, “livro de combate”, “arte proletária”, “reprodução fiel da realidade”, “documento da história do proletariado”, “quadros da vida no interior do país” etc.

[...] Nada, absolutamente nada desse livro esclarece, põe a nu, a tragédia econômica dos trabalhadores dos sertões, a tragédia econômica que, aqui mais aguda, ali menos, é sempre em toda a parte, a mesma tragédia da exploração do homem pelo homem. Dos operários que aparecem em “*Cacau*”, nenhum tem consciência de classe. (ENEIDA, 1934, p. 4).

No artigo, a autora afirma ainda que Jorge Amado é um “pseudo-escritor proletário”, um “revoltado e pequeno burguês”, e o acusa de objetificação sexual em relação às mulheres, a partir das personagens femininas do romance, algo que será retomado muitas décadas depois pela ensaísta e crítica literária Walnice Nogueira Galvão<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> O texto **Cacau, grito de Jorge Amado**, de autoria do advogado e crítico literário sergipano José Barreto Filho, publicado no suplemento **Literatura**, foi localizado no acervo da Fundação Casa de Jorge Amado, a partir de um recorte do periódico digitalizado.

<sup>21</sup> A professora, ensaísta e crítica literária Walnice Nogueira Galvão, em um ensaio publicado na antologia **Saco de Gatos** (1976), em que examina o romance **Tereza Batista cansada de guerra** (1972), se refere ao texto amadiano como literatura “turística e comercial”. A crítica, em tom devastador, assinala ainda o discurso saturado de baixo calão e considera algumas passagens do livro, como o estupro sofrido pela personagem no início da trama, como pornografia e perversão sexual. Dada à enorme repercussão que o ensaio teve na cena literária brasileira, tendo em conta que naquele período Jorge Amado já era o escritor mais lido e vendido no

Para Jorge Amado, a questão social não existe. Só o preocupa e o absorve uma questão: a sexual. E nisso ele descreve coxas roliças, ventres pançudos e outras coisinhas excitantes, próprias à alegria e o divertimento da pequena burguesia [...] Os trabalhadores em “Cacau” não cogitam uma única vez de se organizar. Não discutem sobre as possíveis melhorias sociais que gozarão os seus irmãos de classe da cidade. Não dizem da revolta de classe oprimida e forte que lhes vai no sangue. Enfim, nada que nos dê uma ideia de coletivismo. (ENEIDA, 1934, p. 4).

Uma das últimas críticas de **Cacau** que identificamos, antes da publicação de **Suor** (1934), refuta, igualmente, a obra como romance proletário e a compara com a produção do escritor Aluísio Azevedo, antecipando, como dissemos acima, uma leitura, sob a perspectiva naturalista, que seria adotada para o romance posterior. Publicada no jornal **A Pátria**, em 1933, no Rio de Janeiro, o autor, Ubaldo Soares, escreve: “Quando acabamos a leitura de ‘Cacau’, romance de Jorge Amado, talvez o mais jovem dos nossos debutantes e, por isso mesmo, espírito avesso à rotina, lembramo-nos de Aluísio de Azevedo”, enquanto o “maranhense iniciou-se através do romantismo (‘A mortalha de Alzira’) e só depois nos deu, na forma naturalista, ‘O Cortiço’ e a ‘Casa de Pensão’, Jorge Amado nos aparece (*sic*) cultivando a feição que exige as qualidades mais difíceis no gênero” (SOARES, 1933). Nesse sentido, a ideia de que **Cacau** estaria assentado na tradição naturalista é retomada nas críticas impressionistas do romance **Suor**, embora a noção de “romance proletário” também ganhe ainda mais força com a nova produção do escritor, reforçando as duas obras como documento e espelhamento da realidade da sociedade baiana no início do século XX.

Na já citada revista cultural carioca **Boletim de Ariel**, em agosto de 1934, mesmo mês, portanto, em que **Suor** chegou às livrarias do país, Miranda Reis afirma que o novo romance é uma continuidade do realismo social iniciado em **Cacau**:

De *Cacau* a *Suor* há um progresso enorme. E esse progresso está justamente no realismo de seus tipos, cenas e quadros, está, íamos dizer, no passe de mágica com que o autor, servindo-se de uma simples pena ou de uma máquina de escrever, tira fotografias [...]. Romance realista, *Suor* dá-nos fielmente a impressão da realidade. Suja, miserável, desgraçada, essa realidade aparece-nos aí tal qual ela é, nua e crua, sem fantasia nem mantos diáfanos e por sinal que muito diferente da tal “realidade brasileira”. (REIS apud MARTINS, 1961, p. 89-90).

A mesma ideia de progressão está no texto de Edison Carneiro, escritor baiano, militante do Partido Comunista Brasileiro e amigo de Jorge Amado, que, em outubro de 1934,

---

país, o episódio foi relatado na biografia mais recente do escritor: **Jorge Amado: uma biografia** (2018), de Joselia Aguiar.

reagiu ao lançamento de **Suor** com um artigo publicado em **O Jornal**, periódico também carioca. Para Carneiro, **Cacau** seria apenas uma tentativa de romance proletário, um primeiro passo para chegar às massas, enquanto **Suor** seria a consolidação de um projeto revolucionário do autor: “Agora, em 1934, Jorge Amado nos dá ‘Suor’, primeiro romance brasileiro de técnica absolutamente revolucionária, onde os indivíduos desaparecem para só existir a classe” (CARNEIRO, 1934, p.3). Ainda no Rio de Janeiro, onde o romance parece ter tido maior repercussão no momento em que foi publicado, **Suor** ganhou destaque em outra revista de cultura e literatura, a **Lanterna Verde**, que circulou na cidade entre 1934 e 1944. Em um artigo intitulado **Romances de 1934**, publicado em fevereiro de 1935, Renato Almeida roborava os juízos precedentes e trata a obra como “romance-crônica”, em que as intenções do romancista são de “pregação ideológica” e que, a despeito de ser um “livro de programa”, revelaria a “mão segura que plasma na miséria as figuras de protesto e rebeldia” (ALMEIDA apud MARTINS, 1961, p. 90).

Como vimos em **Cacau**, a ideia de um romance programático, de caráter revolucionário, que seria capaz de revelar as condições de exploração da classe trabalhadora brasileira no meio rural e urbano, com vistas, portanto, a incitar às massas para a revolução iminente, se associa à noção do reflexo sociológico, ou seja, na medida em que o objetivo final da análise é meramente político, a disposição do crítico será sempre enxergar os romances como epifenômenos do tecido social, como supostos “documentos” do “real”. Na crítica de rodapé, esta que circulou em jornais e revistas literárias na primeira metade do século XX, esse propósito político ainda carecia de ferramentas teóricas que, mais tarde, seriam mobilizadas pelos críticos marxistas, a exemplo das teorias sociológicas de György Lukács e Lucien Goldmann.

Mesmo desprovida de arcabouço teórico que pudesse substanciar seus ajuizamentos, a crítica impressionista, produzida por jornalistas, políticos e intelectuais de formações e ideologias diversas, foi, aos poucos, sedimentando uma determinada significação para os dois romances, cuja essência era, como constatamos, o condicionamento sociológico. Assim, o que era pra ser apenas uma perspectiva crítica, esta mesma que menospreza o estatuto próprio da literatura, reduzindo-a a mero instrumento das ciências sociais, se torna a interpretação universal dos romances. Como nos alerta Costa Lima, a pergunta fundamental e óbvia “O que o texto me diz e o que eu digo sobre o texto?” é, portanto, perigosamente substituída por “O que disse o texto?” (LIMA, 2002, p. 882).

Desse modo, o crítico, sem se dar conta, é vítima da temerária armadilha de acreditar que o documento possui significado natural, que encerraria, nele próprio, um sentido único e

atemporal. Em alguns textos, o esforço nesse propósito se mostrou tão grande que alguns críticos chegaram a negar o caráter artístico dos romances: “Não é um romance”, mas sim “um documento vivo e impressionante do proletariado urbano da cidade de São Salvador”, escreveu Aderbal Jurema sobre **Suor**, no **Boletim de Ariel**, em setembro de 1934. No mesmo texto, ao final, o autor ainda sentencia: “O romancista no ‘Suor’ ocupa o lugar que no cinema seria reservado ao *câmera-man*<sup>22</sup>” (JUREMA apud MARTINS, 1961, p. 91).

Apesar disso, como veremos ao longo da história da recepção dos romances amadianos, e também nos parece óbvio, nem tudo é consenso. Mesmo na crítica produzida à frente do objeto, encontramos análises divergentes e, até mesmo, mais elaboradas. É o caso do artigo **Suor**, de autoria do escritor Graciliano Ramos, publicado na **Folha de Minas**, de Belo Horizonte, em 1935. Ramos aponta as qualidades narrativas do romance em relação ao anterior, *Cacau*, como fizeram alguns críticos, mas não acompanha seus coetâneos na ideia de espelhamento da realidade e documentação do passado. O autor de **São Bernardo** (1934) prefere considerar o texto literário como algo de estatuto próprio, que obedece a regramentos específicos, embora sofra interferências e implicações enquanto regime discursivo de natureza histórica.

O livro do Sr. Jorge Amado não é propriamente um romance, pelo menos um romance como os que estamos habituados a ler. É uma série de pequenos quadros tendentes a mostrar o ódio que os ricos inspiram aos moradores da hospedaria. Essas criaturas passam rapidamente, mas vinte delas ficam gravadas na memória do leitor [...] O Sr. Jorge Amado embirra com os heróis. Acha, por isso, que, em *Suor*, o personagem principal é o prédio. História. Não é muito difícil emprestar qualidades humanas a um gato, a uma cobra, a um rato. Já houve que humanizasse até formigas. Com um imóvel a coisa é diferente. Dizer que ele ‘vive da vida dos que nele habitam’ é jogo de palavras. Em *Suor* há um personagem de carne e osso muito mais importante que os outros; é Jorge Amado, que morou na ladeira do Pelourinho 68 e lá conheceu Maria Cabussu e todos aqueles seres estragados

---

<sup>22</sup> Como sabemos, mesmo o discurso cinematográfico, como qualquer discurso de outra natureza, não está isento de interferências. A ideia, portanto, de que o cinema documental capta a realidade, de que é um retrato fiel de personagens, de acontecimentos históricos, instituições, movimentos artísticos, tragédias etc., já foi refutada por pesquisadores e teóricos da linguagem cinematográfica na segunda metade do século XX e na primeira década do XXI. Em **Introdução ao documentário** (2005), Bill Nichols faz um panorama do documentário clássico, moderno e contemporâneo a partir de categorias que nos ajudam a compreender o jogo de cena por trás da ideia de uma representação social puramente reflexiva. Além disso, o autor identifica seis maneiras de produção desses filmes: modo expositivo, modo observativo, modo participativo, modo poético, modo reflexivo e modo performático. Para chegar até essas categorias, Nichols analisou uma grande quantidade de filmes produzidos ao longo do século XX, atento, sobretudo, à linguagem dessas produções e não apenas àquilo que elas colocaram em cena. O pesquisador concluiu que, ainda que o chamado filme “documentário” coloque em cena aspectos de um mundo empírico, isto é, que seja produzido por matéria da própria realidade social à sua volta, há sempre um gesto de “seleção” e de “organização” desse material pelo cineasta. As imagens, selecionadas e organizadas, sofrem, portanto, um processo de interferência, que nos sugere uma realidade recortada, ao invés de uma realidade dada, captada pelo olhar neutro e imparcial do realizador.

que lhe forneceram material para um excelente romance. (RAMOS apud MARTINS, 1961, p. 85-86).

A despeito de considerar a figura do autor como determinante na significação da obra, postura, aliás, muito comum entre os escritores e críticos literários brasileiros daquele período, Graciliano Ramos reconhece que a realidade empírica e extraliterária é apenas material para a literatura, isto é, o mundo social atuaria como uma espécie de gerador de discursividade. Assim, diferentemente de seus contemporâneos, o escritor alagoano compreende a existência de uma relação dialética entre a realidade empírica e o mundo representado pela literatura, ou simplesmente, uma “negociação” entre o universo da ficção e o mundo social. Embora instigante, a leitura de Graciliano Ramos sobre Jorge Amado é uma voz solitária, uma exceção, em meio aos inúmeros textos críticos que sedimentam uma significação dos dois primeiros romances como proletários, realistas e, por fim, naturalistas.

É curioso como, à proporção que alonga a sua caminhada através dos costumes baianos, o sr. Jorge Amado esteja insistindo, por vezes em excesso, na feição naturalista. Este “Suor” é um romance ao lado do qual certos produtos de Zola parecem destinados a menores de pensionato e sei que poucos volumes brasileiros em que os termos de gíria brutal se aglomerem com tal fartura. (RAMOS apud MARTINS, 1961, p. 79-80).

Para o autor da crítica, o ensaísta Agripino Grieco, o próprio título do romance, **Suor**, como ênfase nos componentes biológicos de seus personagens, parecia indicar que se tratava de um evidente retorno à tradição naturalista: “Há também abuso do líquido fétido cujo nome traz exalações de amoníaco às narinas do próximo” (GRIECO apud MARTINS, 1961, p. 80). É notável, no entanto, que Grieco, neste mesmo texto, antecipe, em **Suor**, algo que seria recorrente na leitura dos dois romances seguintes, **Jubiabá** (1935) e **Mar Morto** (1936), qual seja, a ideia de que haveria, na prosa amadiana, um movimento pendular entre o documento e a poesia.

[...] Uma bela infiltração de lirismo se verifica por tudo. Mesmo quando ele erra como prosador, acerta como poeta. O trecho do circo, a tentação que o picadeiro exerce nos simples, nos sedentários, quase numa provocação à viagem, à aventura, à ligação sentimental, é de um poeta contraditado, oprimido pelo anotador realista. (GRIECO apud MARTINS, 1961, p. 81).

Como veremos mais adiante, quem melhor contribuiu para a sedimentação dessa noção de dialética do documento e da poesia nos romances amadianos deste período foi Antonio Candido, no conhecido ensaio “Poesia, documento e história”, publicado no volume

**Brigada Ligeira**<sup>23</sup> (1945). Antes do conceito de *Candido*, no entanto, a crítica impressionista, diante da dificuldade em definir a diversidade de vozes presentes em **Jubiabá**, ou aquilo que, mais tarde, Bakhtin chamou de “plurilinguismo no romance”<sup>24</sup>, recorreu a um léxico crítico até aquele momento inédito para a leitura da produção romanesca do escritor baiano, isto é, a concepção da obra como representante de um “realismo lírico”. Assim, para a crítica de rodapé, haverá consenso de **Jubiabá**, primeiro como o “grande poema de Jorge Amado”<sup>25</sup>, e depois como o melhor livro do escritor até então. Passemos, portanto, à análise da recepção do romance.

Um dos primeiros textos críticos que encontramos durante o exame de periódicos publicados nos dias seguintes ao lançamento de **Jubiabá**, ocorrido em setembro de 1935, é como um projeto de construção dessa ideia e uma espécie de prenúncio das leituras da obra que viriam a seguir. No artigo, publicado no **Boletim de Ariel**, no mês de novembro daquele mesmo ano, o escritor José Lins do Rego vaticina:

Jorge Amado escreveu seu melhor livro. A distância que vai de “Jubiabá” aos outros não é pequena. O escritor cresceu em força, em profundidade [...] “Jubiabá” de Jorge Amado é um livro que não depende do leitor e sim que faz o leitor depender dele, desde a primeira à última página. Quero dizer com isto que é um livro absorvente, de interesse intenso, que se faz ler sem o menor esforço. É destes que arrastam, que empolgam, obrigando-nos a

<sup>23</sup> **Brigada ligeira** (1945) foi o primeiro livro de Antonio Candido e reúne artigos publicados, originalmente, em sua coluna semanal **Notas de crítica literária**, na **Folha da Manhã**, atual **Folha de São Paulo**. Os textos formam um conjunto sobre a narrativa brasileira da década de 1940, que inclui apreciações críticas de autores como Érico Veríssimo, José Lins do Rego, Oswald de Andrade e Jorge Amado.

<sup>24</sup> O “plurilinguismo” no romance é um dos conceitos mais importantes da teoria do filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin, definido por ele mesmo como “o discurso de outrem na linguagem de outrem” (BAKHTIN, 1998, p. 127). Para Bakhtin, há no romance uma diversidade de linguagens e uma diversidade de formas que podem acolher as diferentes falas da língua literária e extraliterária, ou seja, a prosa romanesca permitiria tanto uma multiplicidade de gêneros literários (novelas, peças líricas, poemas etc) quanto uma variedade de atravessamentos discursivos de outra natureza (filosóficos, científicos, religiosos, políticos, etc). Para o autor, “qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance” e os gêneros introduzidos “conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade linguística e estilística” (BAKHTIN, 1998, p. 124). Em **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance** (1998), Bakhtin apresenta sua teoria sobre a singularidade da prosa romanesca em confronto com as formas tradicionais da épica e do gênero dramático. Conforme o próprio autor, “o romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo” (BAKHTIN, 1998, p. 74-75).

<sup>25</sup> **O Grande Poema de Jorge Amado** é o título de um artigo, publicado no jornal **A Manhã**, em 1935, no Rio de Janeiro, assinado pelo crítico literário e escritor Edgard Cavalheiro, que ficou conhecido por ser o mais importante biógrafo de Monteiro Lobato, após a publicação de **Monteiro Lobato: vida e obra** (1955). No texto, Cavalheiro refere-se a **Jubiabá** não só como melhor romance de Jorge Amado, mas como “grande e humano poema” (MARTINS, 1961, p. 103-104).

devorá-lo de uma vez. Livros que são dessa natureza dispensam a crítica. Cada um que se deixou vencer por ele é o seu melhor juiz. Eu pelo menos cheguei até ao fim com saudade das proezas de Baldo, da tragédia do Circo, da poesia que banha toda a história, todos os cantos da velha Bahia de Todos os Santos. (REGO apud MARTINS, 1961, p. 93-94).

Acompanham José Lins do Rego, os também escritores Rubem Braga, Érico Veríssimo e Rachel de Queiroz. Em um texto publicado na **Revista Acadêmica**, no Rio de Janeiro, em 1935, sob o apologético título, **Jubiabá parece uma enchente e uma banda de música**, Braga não economiza nos adjetivos: “Eu, por mim, sinto que esse livro atordoia um pouco, dá uma impressão de enchente, de banda de música! Tem muita, mas muita beleza, muita poesia linda, muita força generosa, muito sangue”. O escritor capixaba reafirma o consenso: “O estilo de Jorge Amado mudou nesse livro”, porque “agora está fazendo em romance uma espécie de populismo poético” (BRAGA apud MARTINS, 1961, p. 106). Érico Veríssimo, em **O Jornal**, no mesmo ano, engrossa o coro: “O que mais me agrada é o grande sopro de poesia que bafeja o livro, desde a primeira até a última página. Não é uma poesia de imagens literárias, de lantejoulas falsas, de palavras. É a poesia em movimento” (VERÍSSIMO apud MARTINS, 1961, p. 111). Em uma carta ao autor, em 22 de fevereiro de 1936, depois publicada nos jornais, Rachel de Queiroz segue os colegas escritores: “Grande, grande livro, seu Jorge. Cheio duma estupenda poesia, duma poesia de sopro largo e formidável. Poesia que você não revelaria ainda em seus livros anteriores, senão em traços ligeiros” (QUEIROZ apud MARTINS, 1961, p. 102).

O escritor e historiador Otávio Tarquínio de Sousa, em um extenso artigo sobre o romance, publicado em **O Jornal**, reitera a convicção da obra como superação das anteriores e destaca o suposto tom poético presente em **Jubiabá**:

Tenho grande prazer em afirmar que o sr. Jorge Amado, no livro que ora nos dá, marcando um acentuado progresso sobre os anteriormente publicados, todos atestando precocidade de qualidades excepcionais, conquista um lugar definitivo na sua geração. [...] Livro tocado de poesia, – de uma poesia em que se sente a influência de Augusto Frederico Schmidt – e livro revelador de qualidades viris, cheio de movimento, estuante de vida. Jubiabá é a obra de um espírito cuja riqueza e de cuja força criadora a geração a que pertence deve orgulhar-se. (SOUSA apud MARTINS, 1961, p. 97).

Assim, de maneira geral, encontramos na recepção do romance expressões como “eloquência formidável da desgraça”, “pura imagem poética”, “doce lirismo”, “admirável poema em prosa”, “registro dos sofrimentos da massa anônima”, “epopeia em prosa”, “atravessado por uma enorme onda de poesia e de beleza”, “mistura de realidade e de poesia



da vida” (MARTINS, 1961, p. 90-130) etc., ou seja, ainda que a ideia de poesia seja algo marcante no romance, no juízo dos críticos, ela não estaria dissociada de uma suposta documentação da realidade, de um resquício ainda dos ajuizamentos formulados para dar conta dos romances anteriores. No **Diário de Notícias**, em 1935, o crítico e jornalista Jayme Barros resume: “O realismo palpitante deste livro não prejudicou o sentimento poético que encontramos em todas as suas páginas” (BARROS apud MARTINS, 1961, p. 127). Ou ainda, em texto de Newton Madrugá, no **Diário da Manhã**, Recife, em 1935: “Há nele a cor violácea dessa verdade comum e suarenta que vemos em muitas pessoas e também, as mais das vezes, sentimos em nós. É um espelho da vida. A gente lendo-o, mesmo trancado, está na rua” (MADRUGA apud MARTINS, 1961, p. 105).

Por isso, a ideia de poesia e documento, ou, como dissemos, a noção de “realismo lírico”. Invenção que, aliás, não teria sido da crítica impressionista brasileira, mas foi atribuída ao poeta, crítico e tradutor português, Adolfo Casais Monteiro, notório entusiasta de um intercâmbio luso-brasileiro na primeira metade do século XX, que escreveu inúmeros artigos sobre a obra de Jorge Amado, em especial **Jubiabá**, no periódico **O Diabo**<sup>26</sup>, que circulou em Lisboa entre 1934 e 1940. Embora não nos dedicamos à recepção crítica do escritor fora do Brasil, é apropriado referir aqui as análises de Casais Monteiro em função da reverberação que seus textos tiveram entre jornalistas, críticos, escritores e intelectuais brasileiros naquele período<sup>27</sup>.

Em dois textos, intitulados **Figuras do novo Brasil: Jubiabá I e II**, publicado na revista **O Diabo**, na cidade de Lisboa, em 1937, Casais Monteiro (apud MARTINS, 1961, p. 124, grifos nossos) escreve:

---

<sup>26</sup> **O Diabo** foi um semanário de crítica literária e artística, lançado em Lisboa, Portugal, no mês de junho de 1934, e que durou até 1940, constituindo 326 números, quando foi encerrado pela censura do governo de António de Oliveira de Salazar. Na edição de número 1, intitulada **Janela Aberta**, os fundadores o apresentavam como uma “tribuna elevada de crítica à vida do Pensamento Português, em que cada um dos colaboradores terá a sua barricada independente e aguerrida para o combate pelo prestígio da Arte”. Além de crítica literária, de obras das literaturas portuguesa e brasileira, o periódico ainda incluía páginas sobre política, economia, música, pintura, cinema e psicanálise.

<sup>27</sup> Adolfo Vítor Casais Monteiro formou-se em Ciências Histórico-Filosóficas na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 1933. Durante cinco anos trabalhou como professor no Liceu Rodrigues de Freitas, quando, em 1937, foi afastado da carreira docente por motivos políticos. Após o afastamento das atividades docentes, Casais Monteiro atuou como fundador e colaborador de diversas revistas literárias de Coimbra e Lisboa, onde escreveu artigos sobre a produção literária de escritores brasileiros e promoveu o intercâmbio cultural e literário luso-brasileiro. Casais Monteiro publicou em importantes e prestigiados órgãos da imprensa literária portuguesa, como as revistas **Presença**, **Revista de Portugal**, **O Diabo**, **Brasil Cultural**, **Portucale**, **O Primeiro de Janeiro**, entre outros. O poeta, crítico e tradutor português, que se mudou para o Brasil em 1954, se dedicou ao escrutínio de muitas obras de escritores brasileiros, a exemplo de Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Ribeiro Couto, Jorge de Lima e Jorge Amado.

[...] Há no estilo de Jorge Amado algo que é bem difícil de descrever, mas fundamental; é aquilo em que pensava quando usei a fórmula: *realismo lírico*. A expressão, o estilo de Jorge Amado não se desenvolve em longos, sinuosos rodeios: é uma série de golpes rápidos, incisivos... mas não é um estilo seco. É isto que não se deve esquecer. Poucos romances acumularão, como este, e em tão perfeito equilíbrio, as notações agudas, de uma *verdade impiedosa crua*, com a tradução dos mais delicados e íntimos “*estados poéticos*” do homem.

Mais tarde, em 1944, em outro texto, **O realismo lírico no moderno romance brasileiro**<sup>28</sup>, Casais Monteiro voltaria a utilizar a expressão para tratar de outros romances de Jorge Amado, bem como das obras **Pedra Bonita** (1938) e **Fogo Morto** (1943), de José Lins do Rego. As análises críticas de Casais Monteiro sobre Amado repercutiram na imprensa brasileira, ajudaram a sedimentar a ideia de **Jubiabá** como romance lírico-realista e, talvez por isso, foram selecionadas, posteriormente, para integrar o compêndio comemorativo **Jorge Amado: 30 anos de literatura** (1961). A consagração, no entanto, desse suposto “realismo lírico” na obra amadiana, viria com o romance seguinte, **Mar Morto** (1936), uma vez que este, para grande parte da crítica impressionista, seria capaz de superar **Jubiabá** em carga poética e lirismo.

Publicado em agosto de 1936, **Mar Morto** ganharia naquele mesmo ano o Prêmio Graça Aranha<sup>29</sup>, da Academia Brasileira de Letras. Mais tarde, em sua terceira edição, recebeu, na contracapa, um texto assinado por Monteiro Lobato. Alinhado àquilo que Agripino Grieco chamou de “crítica das belezas”, o influente intelectual de Taubaté, interior de São Paulo, não conteve o encômio: “Revelam-me uma força da natureza, uma espécie de harpa eólia que ressoa à passagem dos ventos dos dramas da miséria”, que “na planura da literatura brasileira, Jorge Amado vai ficar como um bloco súbito de montanha hispida, cheia de alcantis, de cavernas, de precipícios, de massas brutas da natureza”. Ao final, ainda aproveitou para atacar os detratores do escritor baiano: “Difícil definir seus livros, meu caro Jorge. Eles desgarram de todos os moldes assentes – são livros de dar dor de cabeça aos acadêmicos, aos brochas, aos seguidores de regras de arte, aos onanistas da forma” (LOBATO apud MARTINS, 1961, p. 130).

<sup>28</sup> **O realismo lírico no moderno romance brasileiro**, publicado em **O Primeiro de Janeiro**, maio de 1944, p. 4. Reunido em **O Romance e os seus problemas** (1950, p.181-84). Para mais informações ver **Adolfo Casais Monteiro e a Literatura Brasileira em Portugal** (1932-1954), dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa (UFV), de Lilian Maria Barbosa Ferrari, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

<sup>29</sup> O Prêmio Graça Aranha, conferido a **Mar Morto**, em 1936, é apontado por alguns autores como o primeiro prêmio recebido por Jorge Amado. Ver **Jorge Amado: política e literatura. Um estudo sobre a trajetória intelectual de Jorge Amado** (ALMEIDA, 1979, p. 142).

Elogios vieram também por parte dos chamados modernistas de 1922. Mário de Andrade, em carta endereçada ao romancista, datada de 20 de agosto de 1936, depois publicada na imprensa, afirmou que Jorge Amado havia acabado de se “doutorar em romance” e que era, por isso, uma “grande promessa” do mundo intelectual brasileiro. Para Mário de Andrade, **Mar Morto** seria resultado de uma trajetória progressiva: “Calouro no ‘País do Carnaval’ e no ‘Cacau’, já terceiranista no ‘Suor’, diplomado com distinção em ‘Jubiabá’, e já agora doutor completamente em ‘Mar Morto’” (ANDRADE apud MARTINS, 1961, p. 131). Já o poeta Raul Bopp escreveu, na revista **Diretrizes**<sup>30</sup>, que o novo romance de Jorge Amado era “fabuloso”, um verdadeiro “assombro”, que “paria poesia por todo o lado” (BOPP apud MARTINS, 1961, p. 131). O escritor e também poeta Tasso da Silveira identificou, do mesmo modo, uma progressão na trajetória de Amado e ajuizou **Mar Morto** como poesia em prosa, algo que seria muito comum dali pra frente:

*Mar Morto* define positivamente Jorge Amado como o mais poeta dos nossos romancistas. Creio que dizendo assim evitarei o equívoco que provocaria esta expressão, que esteve a me saltar na pena: “*Mar Morto*” é pura poesia. Não se trata, de fato, de um poeta perdido no romance. Mas de um genuíno romancista que vê a vida “sub especie poesiae”: para quem a vida presente tem algo já da vida lendária primitiva, com seu halo de sonho e de evocação. (SILVEIRA apud MARTINS, 1961, p. 132).

Em artigo publicado no periódico **Magazine Comercial**, no Rio de Janeiro, em 1937, o escritor e diplomata Aluísio Napoleão, que colaborou de 1932 a 1959 na imprensa carioca com crônicas, artigos e críticas literárias, comparou a suposta poesia de Jorge Amado em **Mar Morto** com **Iracema**, de José de Alencar: “Como José de Alencar, que fez de *Iracema*, sobre a forma de romance, um grande poema da terra, Jorge Amado acaba de poetizar a vida do mar em *Mar Morto*” (NAPOLEÃO apud MARTINS, 1961, p. 1939). O romance também foi nomeado como “poema revolucionário”, em texto publicado na revista **Cartaz**, de autoria de Aurélio Monteiro, que escreveu: “Um poema de dor e de sangue”, “uma canção de amor cheia de reticências de ódio”. Para o crítico, não seria possível definir a obra como romance, uma vez que era “simplesmente um poema intenso, cheio de vida e de potencial revolucionário” (MONTEIRO apud MARTINS, 1961, p. 143).

---

<sup>30</sup> **Diretrizes** foi uma publicação mensal de conteúdo político e social e orientação liberal-democrática. Publicada pela primeira vez em abril de 1938, no Rio de Janeiro, foi dirigida inicialmente por Azevedo Amaral e Samuel Wainer, e, depois, por este e Maurício Goulart, tendo tido formatos e periodicidades diferentes. Segundo artigo de Bruno Brasil, arquivado na Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional, **Diretrizes** é considerado “um dos maiores periódicos de crítica e análise política da história da imprensa brasileira, assim como Samuel Wainer é lembrado como um dos mais importantes nomes do jornalismo nacional” (<http://bndigital.bn.gov.br/artigos/diretrizes/>).

Mesmo em uma publicação divulgadora da doutrina integralista e, portanto, contrária à ideologia marxista defendida por Jorge Amado naquela altura, **Mar Morto** foi elogiado e tomado como “poema cadenciado e sonoro”, em artigo de **A Offensiva**<sup>31</sup>, de 1936, assinado pelo diplomata paulista Lauro Escorel (apud MARTINS, 1961, p. 147):

[...] revelador de uma sensibilidade artística profunda e comovente, onde o predomínio do artista é quase absoluto. A linguagem é maleável, saborosa. As descrições são mansas, correntes, embaladoras. A vida dos homens transcorre numa perene atmosfera de poesia e de sonho, onde o próprio sofrimento se transfigura em heroísmo e em renúncias românticas.

De fato, boa parte da crítica impressionista ajuizou o referido romance como poema em prosa, inscrito na ideia de um “realismo lírico”, capaz de revelar a alma e os sentimentos mais íntimos do povo da Bahia, isto é, a ideia permanente, como veremos, de uma poética do romantismo alemão, a partir da noção de que a poesia e a criação artística nasceriam das realidades anônimas do povo e, assim, elas seriam como uma expressão genuína da alma das classes populares. Mais adiante, trataremos, em particular, dessa questão, quando demonstraremos os grandes sistemas discursivos que estão por trás da produção ficcional de Jorge Amado. Assim, contrariamente à ideia de expressão fiel da realidade, proposta pela crítica sociológica, a análise detida da ficção amadiana nos mostra, justamente, a presença de regimes de verdade em vigência na primeira metade do século XX e que são, perfeitamente, identificáveis no universo ficcional do escritor.

Nesse sentido, algo que hoje nos parece óbvio, que romance é ficção, é tomado pelos críticos da época como documentação da realidade.

[...] Como em todos os outros seus romances, o elemento humano é colhido entre a gente humilde, tirado das camadas bem baixas do povo. E porque essa constante preferencia como por si só já denote a idéia (*sic*) preconcebida de fixar um certo contraste entre esses elementos sociais (*sic*) que lutam

---

<sup>31</sup> **A Offensiva** foi um período carioca, inicialmente semanal, depois diário e matutino, fundado em 17 de maio de 1934 por Plínio Salgado, escritor, jornalista e político conservador brasileiro que fundou e liderou a Ação Integralista Brasileira, partido nacionalista católico de extrema-direita, que era inspirado nos princípios do movimento fascista italiano. De maneira geral, **A Offensiva** tinha o objetivo de divulgar a doutrina integralista. Em seu primeiro número, em editorial escrito por Plínio Salgado, o integralismo era apresentado como uma “doutrina sã”, portadora de um “ideal elevado”, capaz de sustentar “um regime de verdade em lugar de um regime de mentira, uma nação para o povo, e não uma nação para políticos, protegidos e magnatas”. Em seus textos, *A Offensiva* atacava, principalmente, comunistas e judeus, além de promover uma ampla cobertura dos fatos ocorridos durante a ascensão do fascismo na Europa. Como demonstra Carlos Eduardo Leal, em texto arquivado no Centro de Documentação da Fundação Getúlio Vargas, para os colaboradores do jornal, Adolf Hitler era visto como “o reformador da economia germânica, cuja autoridade permanece intangível, mesmo diante das investidas mais graves das intrigas internacionais. Benito Mussolini, por sua vez, seria o responsável por um governo forte numa Itália organizada, que se havia tornado o centro da política internacional europeia”. Para mais informações ver (<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/ofensiva-a>).

effectivamente (*sic*) pela vida, e os outros, os que flamam de cima, e exploram a vida. (MONTENEGRO, 1936, p. 4).<sup>32</sup>

Alguns autores de críticas publicadas nos jornais daquele período ainda associam o romancista baiano aos poetas românticos brasileiros do século XIX:

Jorge Amado não faz parte somente do sistema astral de talentos de raça, de que Gilberto Amado é o centro; mas pertence, também, incorpora-se às precocidades estupendas de Alvares da Azevedo, poeta, prosador, jurisconsulto, antes dos 20 anos e Castro Alves, que, nessa idade, trocava a lira de namorado sentimental pela tuba belicosa do “Navio Negreiro”, das “Vozes d’África”, do “Poema dos Escravos”, conclamando ao Brasil o dever da redenção de uma raça, que iniciara, martirizada e sempre boa, a construção de sua riqueza, da sua independência econômica. (CANCIO, 1936, p. 3).<sup>33</sup>

A crença, direta ou indiretamente, na função demiúrgica da poesia e da arte, esse “dever da redenção de uma raça”, que está na base do romantismo alemão e que acabou por constituir no século XIX as literaturas nacionais, ganhou ainda mais força com o romance seguinte, **Capitães da Areia** (1937). A crítica impressionista, no entanto, confundiu convenção poética romântica com documentação da realidade, a partir da ideia de que a referida obra constituía, ao lado de suas predecessoras, uma espécie de panorama social da Bahia, ou aquilo que depois ficou conhecido como “Ciclo da Bahia” da literatura amadiana. De prosador e “poeta romancista”, Jorge Amado, com **Capitães da Areia**, converter-se-ia em sociólogo e cronista das mazelas sociais da Salvador das primeiras décadas do século XX, voz, portanto, capaz de expressar aquilo que havia de mais particular e mais profundo na alma do povo pobre da Bahia.

Para alguns críticos, nem era necessário ir à Bahia para conhecê-la, bastava recorrer aos romances amadianos:

A gente pode ficar conhecendo a Bahia e travar relações com seu povo sem nunca ter ido lá, através dos romances de Jorge Amado: “O País do Carnaval”, “Cacau”, “Suor”, “Jubiabá”, “Mar Morto” e agora “Capitães da Areia”, que encerra o ciclo dos romances intitulado de “Os Romances da Bahia”. [...] “Capitães da Areia” é outro grande romance seu e que, como “Jubiabá”, vai ser lido e traduzido lá fora, porque, no Brasil, já temos um escritor da altura de Jorge Amado. (MARTINS, 1961, p. 155).

<sup>32</sup> O texto intitulado **Mar Morto**, publicado no **Diário de Pernambuco**, Recife, em 25 de setembro de 1936, é de autoria de Olivio Montenegro e foi localizado no acervo da Fundação Casa de Jorge Amado.

<sup>33</sup> O texto intitulado **Um dos maiores romances brasileiros**, publicado na coluna **De sete em sete dias**, em 1936, de autoria de Henrique Cancio, em periódico não identificado, foi localizado no acervo da Fundação Casa de Jorge Amado.

O texto acima, publicado no periódico **Surto**, em 1937, de autoria do jornalista, escritor e historiador Brasil Gerson, semanas depois do lançamento de **Capitães da Areia**, representa, de maneira geral, aquilo que a crítica impressionista escreveria sobre o romance nos anos seguintes. Em primeiro lugar, a consolidação da produção ficcional amadiana como retrato social e histórico, robustecendo, como vimos até aqui, uma mesma leitura já feita das obras anteriores: “seu plano de narrativa deixa-o mais próximo do romance social, pelo menos social no significado de querer mudar uma situação, de tentar influir num estado de coisas” (GERSON apud MARTINS, 1961, p. 149), escreveria o escritor mineiro Antonio Olinto, no *Diário de Minas*, de Belo Horizonte, em 1938. Em segundo lugar, a proposição de que, com o novo romance, Jorge Amado estaria constituindo um projeto literário denominado “Ciclo da Bahia”, ou, em alguns casos, “romances da Bahia”.

A necessidade de periodização por parte dos intérpretes de Amado, a partir da proposta de um projeto literário em fases ou em ciclos, é uma tentativa de homogeneização diante das dificuldades em agrupar as obras publicadas até aquele momento em outra categoria, uma vez que apenas o espaço geográfico, a Bahia, parecia indicar alguma unidade entre esses textos heterogêneos. Ainda que frágil, pouco analítica e, como veremos, equivocada, esse tipo de categorização, tributária do reflexo sociológico, constituiu-se como lugar-comum em inúmeros ensaios, críticas, comentários e resenhas ao longo da extensa recepção do escritor. Desse modo, estamos de acordo com Alfredo Wagner Berno de Almeida, quando ele trata da questão em **Jorge Amado: política e literatura** (1979):

Portanto, desprezando possíveis distinções e descontinuidades entre as obras ou os “seis romances”, que se estendem de 1931 a 1937, os intérpretes elegem o espaço geográfico em que a ação se desenrola como o critério fundamental que estabelece a unidade do conjunto da produção. Consensualmente reduzem o elenco de obras a um único período, que denomina “ciclo”, cujo encerramento é explicitamente sublinhado com *Capitães da Areia*. A periodização é singular porque estabelece uma divisão entre o que foi produzido e o que está por ser. Nesse sentido, o “ciclo” encobre tudo o que foi produzido desde o “livro de estreia”, *Lenita* à parte. A concepção de “ciclo” difunde uma interdependência entre os traços do conjunto da obra, ligando, tal como foi observado nos intérpretes da continuidade, a existência de um livro à do outro. (ALMEIDA, 1979, p. 143).

Os críticos, que postularam a concepção de “ciclo”, tanto os primeiros que empregaram a categoria quanto os posteriores, aqueles que a retomaram, não contavam com algo que, por si só, já desmontaria qualquer periodização tomada a partir do espaço geográfico das narrativas do escritor. O fato de que em todas as obras de Jorge Amado,

excetuando-se as biografias, livros de memórias, crônicas e de viagens, a Bahia aparece como único cenário, ou seja, não é possível falar de um “Ciclo da Bahia”, que teria sido consolidado com **Capitães da Areia** (1937), quando **Terras do Sem Fim** (1943), **São Jorge dos Ilhéus** (1944), **Bahia de Todos os Santos** (1944), **Gabriela Cravo e Canela** (1958), **A morte e a morte de Quincas Berro d’Água** (1959), **Os pastores da noite** (1964), **Dona Flor e Seus Dois Maridos** (1966), **Tenda dos Milagres** (1969), uma vez que todos os demais romances se passam na própria Bahia.

Para além disso, a adoção do critério geográfico, ao nosso ver, serve ainda para eliminar diferenças, agrupar obras que, fora desse tipo de categorização, jamais poderiam ser agrupadas, simplificando, assim, as interpretações e transmitindo uma falsa ideia de continuidade de temáticas e questões abordadas pelo autor. Com Almeida, mais uma vez, o critério “não contém em si mesmo qualquer função explicativa maior, capaz de proporcionar uma compreensão do conjunto dos rearranjos verificados na passagem do ‘livro de estreia’ para o ‘livro de tese’” (ALMEIDA, 1979, p. 146). Entenda-se “livro de estreia” como **O País do Carnaval** (1931), obra que aqui não trataremos pelos motivos já expostos, e “livro de tese” como **Capitães da Areia** (1937), tomado pela crítica como marco da concepção de “Ciclo da Bahia”, fazendo recordar, mais uma vez, que os dois seguintes, **Terras do Sem Fim** e **São Jorge dos Ilhéus**, também possuem a Bahia como espaço narrativo.

Nos anos de 1940, com a publicação dos dois referidos romances acima, temos um momento significativo na recepção crítica da obra amadiana. A difusão de textos, produzidos por dois importantes intelectuais daquele momento, se tornariam determinantes na maneira pela qual Jorge Amado seria lido nas décadas seguintes. Em primeiro lugar, a crítica devastadora de Álvaro Lins, figura de intensa atuação na crítica impressionista e considerado por muitos pesquisadores da recepção da literatura amadiana como o maior representante da “crítica dos defeitos”, que, em 1955, seria eleito pela Academia Brasileira de Letras. Em segundo lugar, a crítica mais equilibrada e analítica de Antonio Candido, uma das maiores referências intelectuais no Brasil do século XX e que, naquela altura, já integrava o corpo docente da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP).

Atuante nos rodapés semanais do jornal **Correio da Manhã**, no Rio de Janeiro, Álvaro Lins escreveu, entre os anos de 1940 e 1960, textos que alcançaram grande repercussão no meio cultural brasileiro e que, posteriormente, influenciaram toda uma geração de críticos e autores de antologias, compêndios e histórias literárias, a exemplo do professor e historiador de literatura Alfredo Bosi. Os artigos de Álvaro Lins, produzidos nesse período,

foram reunidos em **Os Mortos de Sobrecasaca: ensaios e estudos 1940-1960**, publicado em 1963<sup>34</sup>. No volume, de quase 500 páginas, Lins apresenta ensaios e estudos sobre poetas e romancistas brasileiros do século XX, entre eles Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Mário de Andrade, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Clarice Lispector, Guimarães Rosa e, claro, Jorge Amado.

Privilegiando os “erros” e “defeitos” da literatura amadiana, os textos de Lins manifestavam um tom severo e mordaz, em que Amado aparece como um “romancista incompleto e mutilado, em cujas mãos os assuntos e os problemas permanecem em estado natural como a pedir os necessários desenvolvimentos”; assevera ainda que o “principal problema do Sr. Jorge Amado é o da sua ignorância, o da sua falta de contato com a cultura, o da sua inexperiência literária” (LINS, 1963, p. 242-246).

Um dos primeiros textos sobre o escritor baiano, intitulado **Romance do interior**, aparece no **Correio da Manhã**, em 3 de dezembro de 1943, apenas três meses depois da publicação de **Terras do Sem Fim**. Nele, Lins afirma que Amado é um romancista formado “na euforia do sucesso de público, agradado e elogiado quase unanimemente na vida literária”, mas que estaria “se descuidando bastante dos processos artísticos, literários e técnicos de sua obra” (LINS, 1963, p. 231). À medida que avança no exame das características da narrativa, Lins evidencia seus graves defeitos:

Até mesmo os seus melhores livros — como *Jubiabá*, como este *Terras do Sem Fim* — transmitem dúvidas perigosas. Uns livros desiguais em cujas páginas o bom e o péssimo estão unidos fraternalmente. O talento do romancista fica como que sufocado pelas suas deficiências. Põe-se à vontade, e realiza com segurança, quando se acha diante de personagens de sentimentos primários, de seres instintivos e simples, quando descreve os homens nas suas relações mais diretas e mais imediatas com o meio; ao contrário, ele vacila, e se perturba, e cai no irreal, no grosseiro artifício, quando posto diante de seres complexos, diante de sentimentos que exigem análise, finura, requintes de senso psicológico. (LINS, 1963, p. 231).

Antes, no entanto, de desenvolver uma crítica sobre **Terras do Sem Fim**, a partir dos núcleos dramáticos, da descrição das paisagens e das qualidades dos personagens da narrativa, Lins trata, individualmente, de cada um dos romances anteriores. Para ele, **Cacau** não passa

---

<sup>34</sup> Em **Os mortos de sobrecasaca, de Álvaro Lins: a formação do cânone modernista** (2018), dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Lais Iaci Mirallas de Carvalho faz um estudo sobre crítica empreendida por Álvaro Lins e de que maneira os textos que integram essa antologia influenciaram, decisivamente, o cenário literário brasileiro nas décadas de 1940, 1950 e 1960, a ponto de constituir um cânone modernista que, posteriormente, seria reciclado pelas gerações seguintes. Há ainda dois importantes estudos sobre a produção do crítico literário: **A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica** (1979), de Adelia Bezerra de Meneses Bolle, sob orientação de Antonio Candido, e **O pensamento crítico de Álvaro Lins** (1985), de Antonio Brasil.



de uma reportagem, de “simples relatório” da produção cacauzeira no sul da Bahia, em que o escritor “emprega em grande escala o recurso dos palavrões e termos do sentido pornográfico” (LINS, 1963, p. 239-240). Em sua avaliação, não há progresso com o terceiro romance, *Suor*, em que seria possível encontrar os mesmos aspectos do antecessor, ou seja, “forma de reportagem e notícia quanto à estrutura do livro”, “primarismos nos processos”, “ausência de ação dramática”, “esquematismo psicológico dos personagens”, “estilo frouxo e indistinto” e, por fim, uma “certa poetização da desgraça e da miséria” (LINS, 1963, p. 240).

Ainda no mesmo texto, Álvaro Lins se pergunta como os primeiros romances, que para ele são sofríveis e inacabados, obras “típicas de um adolescente”, que revelariam um “caráter infantil” do escritor, tiveram grande repercussão: “Como se explicam o sucesso, o ruído e a fama que provocaram?” (LINS, 1963, p. 241). Segundo Lins, o êxito de crítica e público das obras poderia ser justificado por uma crítica destituída de exigências estéticas, carente de especialização, e mais preocupada com o caráter político dos textos literários e os ajuizamentos subjetivos de seus autores, em outros termos, a chamada crítica impressionista, esta que, aliás, o próprio Lins fazia parte, segundo os estudiosos de sua obra.

Embora reconheça uma pequena melhoria no empreendimento estético de **Jubiabá**, o crítico afirma que este romance, em particular, ajudaria a compreender o processo de trabalho de Jorge Amado como romancista, que, segundo ele, se dá em dois polos, ainda que a partir de resultados “duvidosos e precários”. No primeiro polo, o escritor teria capacidade de apreender o ambiente social e as figuras humanas que compõem a base do romance, de “ver e sentir a realidade nos seus verdadeiros aspectos, aproveitando dela os elementos de mais dramaticidade e representação” (LINS, 1963, p. 241). Por outro lado, no exame do segundo polo, aquele em que se realiza a tarefa de trabalhar o mundo social em termos de ficção, através da elaboração de um enredo, da constituição psicológica das personagens e articulação dos episódios integrantes da trama, Jorge Amado, segundo Lins (1963, p. 242), “começa a falhar lamentavelmente”:

[...] Não é que ele seja destituído de imaginação, mas a sua imaginação só atua no plano das visões físicas, enquanto se paralisa ou se descontrola no plano das visões psicológicas. Daí as quedas em cheio no sentimentalismo, no arbitrário das situações, no absurdo dos episódios sem lógica e sem autenticidade, toda vez que ele se afasta da realidade objetiva.

Notemos que Lins, a despeito de desqualificar as obras amadianas como nenhum outro, opera com os mesmos métodos de análises dos críticos que ele tanto repudia, ou seja, reconhece nos textos de Amado uma espécie de espelhamento da realidade e de retrato social

da Bahia. Assim, confirma e sedimenta a perspectiva de documento do mundo social que estaria presente na ficção. Ao mesmo tempo, porém, afirma, de maneira contraditória, que alguns personagens, a exemplo de Antonio Balduino, de **Jubiabá**, não poderiam existir na realidade, porque seriam figuras inverossímeis, isto é, *caracteres* próprios do que é fictício. Nas palavras de Lins, têm-se personagens que são “prodígios em vez de criaturas humanas” (LINS, 1963, p. 243).

Lins, portanto, exige um “realismo” do personagem que não é possível em matéria ficcional, desconsiderando, assim como os críticos que ele mesmo rejeita, que o objeto da análise é um romance, uma peça de ficção, e não um tratado histórico ou sociológico. Ou seja, algo que possui autonomia própria, que não pode ser documento da realidade ou da nacionalidade, porque é, antes de tudo, o documento de uma prática de ficção, que será verossímil ou não a partir dos sistemas de verdade dos receptores da obra. Nesse sentido, o que deveria ser levado em consideração, na proposta de uma apreciação crítica dessa natureza, era, justamente, a variação histórica dos sistemas de verdade, sempre pressupondo a inexistência de uma universalidade desses sistemas, uma vez que eles mesmos têm sua própria historicidade. Mais adiante, trataremos dos sistemas, ou regimes de verdade, que estão presentes na produção ficcional de Jorge Amado. Por ora, continuemos a análise dos ajuizamentos de Álvaro Lins.

Ao passo que reconhece o reflexo sociológico no texto do escritor baiano, Lins, no entanto, denega a crítica anterior que atribuiu, como vimos, elementos poéticos à **Mar Morto** e **Capitães da Areia**.

Falou-se bastante do que havia de poesia em *Mar Morto*, mas creio que isto constitui um equívoco. É possível que o autor tenha sentido poeticamente aquela existência dos homens do mar, sem que dispusesse, porém, de uma correspondente expressão poética. O que se contempla neste livro, ao contrário, é uma exaltação quase pueril de sentimentalismo, jogo com palavras tão vazias que se desfazem no ar como bolhas de sabão [...] E esta é a fisionomia literária do livro; e a tal amontoado de lugares-comuns, e a tamanhas banalidades, será possível dar o título de poesia? (LINS, 1963, p. 244).

Em outro texto, publicado em outubro de 1945, no mesmo **Correio da Manhã**, sob o título **Obras completas de Jorge Amado: um “inacreditável” nas aflições entre adjetivo e advérbio**, posteriormente reunido no volume **Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos 1940-1960**, o crítico cita um trecho do recém publicado romance **São Jorge dos Ilhéus** com o intuito de ridicularizar o romancista, demonstrando sua suposta deficiência com a gramática

normativa da língua portuguesa, ao confundir adjetivo com advérbio. Vejamos o excerto do romance:

Quando as notícias da Bahia chegaram até a casa dos Badarós, João Magalhães duvidou:  
— Inacreditável!  
Repetiu tantas vezes o advérbio que até Chico, o papagaio, o decorou e o juntou ao seu variado vocabulário. (AMADO, 1971, p. 319)<sup>35</sup>.

Na referida crítica, Lins reproduz o trecho e comenta:

Pois será possível que o Sr. Jorge Amado não disponha sequer de um dicionário, no qual encontraria indicado que “inacreditável” é um adjetivo e não um advérbio? Pois será possível a um escritor ignorar o que seja advérbio e o que seja adjetivo? Isto, porém, representa apenas um pormenor, embora bastante significativo. Não é só o que seja advérbio aquilo que o Sr. Jorge Amado precisa aprender e saber para tornar-se um escritor em estado verdadeiro para o grau e a natureza de sua fama. (LINS, 1963, p. 246).

As duras críticas de Álvaro Lins repercutiram na imprensa e no meio cultural brasileiro, uma vez que Jorge Amado já era, naquela altura, um dos romancistas mais lidos e traduzidos fora do Brasil. Por isso, como refere Eduardo de Assis Duarte, em **Jorge Amado: romance em tempo de utopia** (1996), não demorou muito para que a “crítica das belezas” viesse em socorro do escritor, constituindo uma polarização infecunda na análise crítica dos romances, uma vez que ambas — tanto a das “belezas” quanto a dos “defeitos” — não se propuseram a empreender uma compreensão profunda e global da obra amadiana, considerando a natureza do projeto literário do escritor e os princípios adotados para sua realização (DUARTE, 1996). Em oposição a Lins, muitos intelectuais, críticos e artistas se posicionaram a favor de Amado. Além dos já citados Mário de Andrade e Monteiro Lobato, Oswald de Andrade utilizou as páginas do jornal **Folha da Manhã**, em 26 de outubro de 1943, para elogiar o baiano. Naquele ano, **Terras do Sem Fim**, recém publicado, foi escolhido para representar o Brasil em um concurso de romances nos Estados Unidos, ao lado de **Marco Zero**, do próprio Oswald, que escreveu:

Confesso e deixo público que, se alguma coisa pode constituir honra para mim, é essa de ter sido colocado por um júri capaz ao lado de Jorge Amado e ver o primeiro volume de “Marco Zero” ter sido indicado com “Terras do Sem Fim” para representar o Brasil num certame literário. [...] “Terras do Sem Fim” transcende do romance, é obra de rapsodo e canto de bardo. E nada mais ajustado à natureza poética de seu autor que aquele desfilar

---

<sup>35</sup> O equívoco foi corrigido nas edições seguintes do romance **São Jorge dos Ilhéus**. Na edição da obra que utilizamos nesse estudo, da Livraria Martins, de 1971, já encontramos o termo correto “adjetivo”.

histórico de capangas e sicários, de advogados e coronéis, de senhoras românticas e mulheres de má vida, no drama da conquista da mata pelos primeiros latifundiários baianos. (ANDRADE, 1961, p. 166).

Ao final do artigo, Oswald de Andrade conclui afirmando que **Terras do Sem Fim** é o resultado de uma ascensão poderosa de Amado, anunciada em **Suor** (1934) e “magistralmente erguida em Jubiabá”, para, no fim, sentenciar: “ele é Castro Alves” (ANDRADE, 1961, p. 167). A comparação com o poeta baiano Castro Alves foi repetida em uma entrevista concedida por Oswald de Andrade a um jornalista da revista **Diretrizes**: “é o grande sucessor de Castro Alves. Toda a miserável campanha feita contra ele não podia prevalecer” (AGUIAR, 2018, p. 185). A resposta assertiva e a denúncia de uma suposta “campanha” feita contra o romancista pareciam indicar uma reação coletiva e orquestrada, por parte de artistas, intelectuais e simpatizantes da obra de Amado, à chamada “crítica dos defeitos”, representada por Álvaro Lins.

Orquestrada ou não, a reação dos defensores da literatura amadiana contou com algumas estratégias, uma delas foi a aproximação entre as figuras de Jorge Amado e Castro Alves, como forma de minimizar os efeitos da crítica negativa e soerguer o autor baiano a um patamar de consagração literária. Além de Oswald de Andrade, tal comparação foi feita também pelo jornalista e romancista paraense Dalcídio Jurandir, notório defensor de Amado e colega na militância comunista, que dedicou muitos textos em homenagem ao escritor na revista **Literatura** e no periódico **Imprensa Popular**, ambos publicados no Rio de Janeiro, nos anos de 1940:

Para Dalcídio Jurandir, Jorge Amado se caracteriza basicamente pela força lírica, pela imaginação, pela intenção social, pela emoção: qualidades de um romancista que sabe se aproximar e falar ao povo, que sabe fazer de sua arte um acontecimento tal, como se fosse um comício. (SOUZA, 2013, p. 156).

Na visão de Dalcídio Jurandir, a postura progressista e a valorização de tudo aquilo concernente ao povo aproximariam o poeta romântico do século XIX e o romancista do XX, tendo em conta que tanto Castro Alves quanto Jorge Amado, para o jornalista, teriam sido vistos com desconfiança pela crítica em função do engajamento político de ambos. Em outro artigo, este publicado em 1954, Jurandir enaltece o escritor e atribui a força do “romancista de *Terras do Sem Fim*” ao seu “poder de narração”, sua “exuberância inventiva” e sua espontaneidade ao “levantar audaciosamente atmosferas, cenas, capítulos líricos” (apud SOUZA, 2013, p. 158). A utilização da linguagem hiperbólica e a comparação com o consagrado poeta romântico, por mais que pareçam descabidas e forçadas, cumprem um papel

objetivo: o de defesa apaixonada e irrestrita, em uma sobreposição de elogios que cria um efeito de intocabilidade, mas que carece, porém, de aprofundamento analítico.

Em um artigo sobre **Terras do Sem Fim**, publicado em **O Estado de São Paulo**, em 1943, Luiz Martins também associa Jorge Amado e Castro Alves.

Jorge Amado ressurgue entre nós o milagre apolíneo de Castro Alves. Seu livro (“Terras do Sem Fim”) é estranho e bárbaro, participa do romance policial, das aventuras do “far-west”, do romanceiro popular, da grande tragédia grega, do poema épico e do comício de cidade pequena. É sobretudo musical, dessa musicalidade meio monótona e sugestiva de certas obras de Wagner, insistente e dominadora. (MARTINS, 1961, p. 168).

Não podemos deixar de citar alguns notórios apologistas da literatura de Amado, que, igualmente, saíram em defesa do caráter universal e incontestável de sua obra. São eles o filósofo e escritor argelino Albert Camus, o fotógrafo e etnólogo francês Pierre Verger, que teria lido os romances amadianos antes de chegar ao Brasil, e o artista plástico argentino Carybé. Há ainda, entre os defensores, outra figura de grande notabilidade no círculo intelectual, o sociólogo francês Roger Bastide, que, em 1938, substituiu Claude Lévi-Strauss na cátedra de etnologia da Universidade de São Paulo (USP), tornando-se um dos mais importantes especialistas em religiões afro-brasileiras.

Bastide, inclusive, dedicou um longo prefácio para o *Les deux morts de Quinquin-la-Flotte*, tradução para o francês de **A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Água** (1962). No texto, ele defendeu uma suposta superioridade da literatura de Amado em relação à obra de outros escritores contemporâneos a ele, a exemplo de Graciliano Ramos e José Lins do Rego. Para o intelectual francês, a representação do povo brasileiro na obra do baiano traria uma perspectiva moderna, enquanto nos romances de Rego e Ramos, em que ex-escravos e trabalhadores ainda estariam atrelados aos seus senhores e patrões decadentes, haveria resquícios passadistas de uma representação naturalista, que, ao seu ver, estariam ultrapassados.

[...] o povo irá poder expressar-se na literatura brasileira com personalidade própria, em toda sua espontaneidade criadora de cultura [...] Falamos então do “milagre” que se realizara no romance naturalista com a chegada de Jorge Amado: o povo encontrava, pela primeira vez, sua expressão estética, conquistava sua autonomia literária [...] Aí está, no meu entender, a grande revolução provocada por Jorge Amado e que seus críticos, aqueles que, por exemplo, lhe censuravam a falta de psicologia, não souberam ver. (BASTIDE, 1972, p. 42).

É curioso identificar no texto de Bastide o mesmo tom presente na defesa de Oswald de Andrade. Ao tratar sobre **Terras do Sem Fim**, por exemplo, o sociólogo francês não

economiza nos adjetivos, afirmando que o romance é “uma das mais puras obras-primas da literatura brasileira”, “um grande livro de sociologia que ultrapassa qualquer inventário que poderia ter sido feito, deste momento da história, por um puro especialista em ciências sociais” (BASTIDE, 1972, p. 49). Após uma sucessão de elogios ao romance, Bastide assume uma postura de ataque direto aos detratores da literatura amadiana, ao afirmar que estes não souberam interpretar a fonte do fazer literário de Jorge Amado, que, desde os primeiros romances, estaria marcada pela literatura de cordel, pelas cantigas populares, pelas quadras de amor e modas dos trovadores sertanejos. Para Bastide, a crítica negativa chegou a identificar essas características, mas, na verdade, não soube compreendê-las como parte constitutiva do projeto artístico do escritor:

[...] Seus detratores bem o sentiram, censurando o escritor. Falam de romances improvisados, mais do que, esteticamente, construídos. Falam de uma certa negligência no estilo, que o autor deixa fluir, em vez de policiá-lo severamente. De uma falta de discernimento, ou de monotonia no vocabulário. De frases malfeitas sob o ponto de vista sintático. Mesmo que estas censuras tivessem fundamento, é preciso considerar que tais defeitos nada mais são do que o reverso de uma grande descoberta: um novo tipo de romance naturalista, ainda totalmente desconhecido no Brasil, onde finalmente é o povo que fala pelo *médium* do romancista — assim como os deuses africanos que baixam nos corpos em transe das “filhas de Santo” falam pelo *médium* destas ébrias filhas de África. (BASTIDE, 1972, p. 57).

O intelectual francês recorre, portanto, à ideia de uma literatura inovadora, de caráter inédito, que os críticos não souberam compreender. Semelhante perspectiva, em evidente reação à “crítica dos defeitos”, veio do ensaísta Miécio Táci, outro notório admirador do escritor baiano e autor de sua primeira biografia, **Jorge Amado: vida e obra** (1961):

Jorge Amado é escritor que dispõe de uma têmpera estilística excepcional, pois, justamente é isto estilo, nos domínios da arte literária: ter o dom de poder transmitir, de maneira pessoal, através da palavra, ideias e sensações que impressionem o espírito do leitor como experiência adquirida pelo só aprendizado da leitura — arte mais de comunicação humana que de simples retórica, quer sejam ou não sancionados pela ortodoxia da linguagem oficial os recursos artísticos de que lança mão o Autor para alcançar aquela comunicação, alguma coisa de muito imponderável que distingue o meramente correto ou o simplesmente bonito do propriamente estilístico, no sentido mais puro do termo. (TÁTI, 1961, p. 123).

Após a publicação das críticas de Álvaro Lins na imprensa carioca e sua repercussão, seguiram-se artigos, ensaios e comentários apologéticos, por vezes irrefletidos e apaixonados, em que sobram adjetivos e faltam rigor analítico e fundamentação teórica. Assim, encontramos enunciados como “o grande romancista que fundiu e dinamizou a novelística

brasileira com o suor, o sangue, as lágrimas e a lama de um Brasil impiedosamente negado e esquecido, o Brasil rural” (MARTINS, 1961, p. 186), em texto publicado em **A Gazeta**, de autoria do poeta e jornalista alagoano Judas Isgorogota. Críticas de autores estrangeiros, depois publicadas em periódicos brasileiros, também fizeram parte desse esforço. A escritora alemã Anna Seghers, que recebeu, assim como Amado, o Prêmio Lenin da Paz<sup>36</sup>, em 1951, definiu o autor baiano como o “Balzac brasileiro”, em um texto sobre **Terras do Sem Fim** publicado no jornal *Deutschlands Stimme*, de Berlim, em outubro de 1949, sob o título de “Um Balzac brasileiro fala da floresta virgem”. Na análise, de caráter impressionista, Seghers diz que Amado dá forma à profundidade e à extensão da vida e a grandiosidade de sua obra vem “pela lei mágica, porém férrea, da construção do romance, esta lei que Amado domina como um Balzac brasileiro” (SEGHERS apud MARTINS, 1961, p. 190).

Como vimos até aqui, a polarização da “crítica dos defeitos” e da “crítica das belezas” dominou o debate literário acerca da produção romanesca de Jorge Amado na primeira metade do século XX. Conforme a professora e pesquisadora da recepção crítica amadiana Ivia Alves, “a ideologia atravessava os julgamentos: enquanto uns atacavam as produções, porque não aceitavam a articulação da arte com o social e/ou com um programa do partido, outros, adeptos, delirantemente aplaudiam” (ALVES, 2004, p. 13). Para Duarte (1996), esse antagonismo se deu em parte pela popularidade do autor e, por outro lado, pelas relações que ele mantinha com os movimentos de esquerda no Brasil, principalmente com o Partido Comunista<sup>37</sup>. Fato é que tanto os posicionamentos favoráveis quanto os hostis, todos quase

---

<sup>36</sup> O Prêmio Lenin da Paz foi criado em 1949, sob o nome de Prêmio Stalin da Paz, sendo rebatizado em 1956 por conta do processo de “desestalinização” ocorrido na União Soviética, em um esforço para a eliminação do culto da personalidade e do sistema político stalinista criado pelo líder soviético Josef Stalin. Os ganhadores eram escolhidos por um comitê internacional, designado pelo governo soviético, que reconhecia indivíduos que teriam trabalhado de forma notável pela paz entre os povos. Entre os vencedores do prêmio estão Fidel Castro, Pablo Picasso, Salvador Allende, Angela Davis, Nelson Mandela e Vilma Espín. Jorge Amado foi agraciado em 1951.

<sup>37</sup> De maneira geral, Jorge Amado era visto, por parte da crítica, como uma espécie de “intelectual orgânico”, ou seja, um tipo de intelectual que se distancia tanto do conservadorismo do intelectual tradicional, aquele cujas reflexões e produções estão imbricadas com os interesses das classes dominantes, quanto do chamado intelectual revolucionário, cujo esforço primordial estava no diálogo direto com as massas com o objetivo de instaurar a ditadura do proletariado (GRAMSCI, 1978). O intelectual orgânico seria aquele responsável por atuar nas estruturas internas do Estado, não apenas para despertar a consciência coletiva das classes oprimidas pelo capitalismo, mas, principalmente, para lutar por uma nova concepção cultural emancipadora das classes populares e do que ela produz em termos de cultura, como o folclore, por exemplo. Preocupado com a hegemonia cultural nas sociedades capitalistas, Gramsci, que foi secretário-geral do Partido Socialista Italiano, dedicou-se a demonstrar de que maneira o Estado utilizava as instituições culturais e os meios de comunicação para conservar o poder. Enquanto o marxismo ortodoxo estava mais concentrado na luta de classes como instrumento de transformação dos meios de produção, ou seja, com foco na infraestrutura, Gramsci convergia seus interesses para pensar a realidade a partir de instituições ligadas à superestrutura, como a religião, as artes e os veículos de comunicação. Para o filósofo marxista, o intelectual orgânico deveria estar engajado na vida prática das sociedades “como construtor, organizador e persuasor permanente” (GRAMSCI, 1978, p. 8). Assim,

sempre passionais, predominaram sobre a “acuidade analítica e a reflexão detalhada e abrangente” dos textos do escritor (DUARTE, 1996, p. 33). No entanto, esse antagonismo improdutivo, carente, portanto, de normas e critérios, parece encontrar um caminho de superação com a publicação, em 1945, do ensaio “Poesia, documento e história”, de autoria de Antonio Candido.

O crítico e historiador literário adotou, neste texto, uma postura menos passional e mais analítica em relação à produção ficcional de Jorge Amado. Apesar de apontar as “irregularidades” e os “altos e baixos” das obras publicadas até aquele momento, reconheceu que **Terras do Sem Fim** representava um momento importante para o escritor, dado que o novo romance se constituía como indicador de uma maturidade literária que se anunciava “cheia de força” (CANDIDO, 1972, p. 112). Para Candido, havia neste e nos romances anteriores uma dualidade marcante, um movimento pendular entre o documento e a poesia.

Se encararmos em conjunto a sua obra, veremos que ela se desdobra segundo uma dialética da poesia e do documento, este tentando levar o autor para o romance social, o romance proletário que ele quis fazer entre nós, a primeira arrastando-a para um tratamento por assim dizer intemporal dos homens e das coisas. (CANDIDO, 1972, p. 112).

Para Candido, **Cacau** e **Suor** seriam como tentativas de um documentário impessoal, mas “a poesia esperava o sr. Jorge Amado atrás da esquina dos seus cortiços”, e **Jubiabá** “vive dela, e adquire graças a ela uma amplitude até então desconhecida na nossa literatura”. Já em **Mar Morto**, Amado “perde francamente o pé e se afunda na pura poesia”, é quando o “documento esvaece diante do ímpeto lírico, e o romance se faz quase poema”. Em **Capitães da Areia** o “documentário volta a se impor” para chegar com **Terras do Sem Fim** à solução do movimento dialético, em que “poesia e documento se fundem harmoniosamente através do romance histórico” (CANDIDO, 1972, p. 113).

O sr. Jorge Amado é um autor entre a prosa e a poesia. Se a sua obra é um movimento dialético entre o documento e a poesia, sua forma é uma confluência desta e da prosa. É um lugar em que se coloca, a igual distância de ambas, armado com a realidade de uma e o mistério da outra. (CANDIDO, 1972, p. 117).

Assim, **Terras do Sem Fim** seria como uma espécie de ponto alto da prosa amadiana, porque representaria a síntese dessa dialética. Notemos, no entanto, que Candido promove um deslocamento na cadeia de recepções ao afirmar que se trata, na verdade, de um “romance

---

para boa parte da crítica brasileira daquele período, Jorge Amado seria a representação no Brasil do intelectual orgânico de Gramsci, uma espécie de militante da esquerda internacional infiltrado na cultura brasileira.



histórico”, atributo que, em certa medida, é o desenvolvimento de uma primeira leitura da narrativa sob a perspectiva do documento que, ao invés de postular a obra como romance proletário, a considera, a partir deste momento, como objeto a serviço da historiografia.

Tornando-se histórico, o romance do sr. Jorge Amado deixou de ser romance proletário para adquirir um significado mais extenso. A história tem essa faculdade de, remontando a corrente do tempo, alargar nosso panorama, ampliando a nossa compreensão. Diante dela as reivindicações de classe, a espoliação, não se colocam com sentido atual, porque ela é a própria trama, já tecida, de umas e de outras. É o seu lugar histórico, os antagonismos se cristalizando e em sistemas de relações observáveis à distância. (CANDIDO, 1972, p. 119).

Aprendemos com Jauss que é necessário sempre considerar o caráter diacrônico da obra, porque o lugar dela na série literária não pode ser determinado apenas em função de sua recepção primeira, uma vez que leituras posteriores acabam por deslocar a cadeia de recepção, modificando a compreensão de uma obra e colocando-a, historicamente, em um momento diferente daquele em que ela foi produzida. Deste modo, **Terras do Sem Fim**, primeiramente classificada como obra do realismo social, ou romance proletário, com a interpretação de Candido passa a ser considerada como um documento histórico, “o que resulta, por ventura, num enfraquecimento doutrinário, se consideramos o caráter de luta da obra do autor, mas que importa em enriquecimento da sua arte e da sua compreensão humana” (CANDIDO, 1972, p. 119-120). Assim, sendo romance histórico, a obra perderia a marca de uma literatura político-partidária, já que não representaria apenas o ponto de vista do proletário, ganhando, assim, uma dimensão mais ampla; supostamente, porque teria abordado, em um mesmo nível, tanto espoliador quanto espoliado, tanto os coronéis quanto os trabalhadores rurais.

Nas palavras do próprio Candido (1972, p. 120):

[...] Muito mais que de *Cacau* — seu distante prelúdio — o leitor sai deste livro vivendo o drama do trabalhador, porque o viu integrado num panorama humano mais amplo, e não segregado, quimicamente isolado por um ponto de vista unilateral. Em arte, a compressão — nos dois sentidos, lógico e psicológico — é sempre mais ativa e mais efetiva do que a parcialidade.

Posteriormente, o ajuizamento de Candido, a partir da ideia de que houve uma ruptura com o romance proletário, no sentido de um afastamento dos ideais revolucionários do comunismo vigente, é corroborado em outras críticas, ensaios e pesquisas acadêmicas, como veremos mais adiante. Em **O condicionamento telúrico-ideológico do desejo em Terras do Sem Fim** (1976), por exemplo, Lígia Militz da Costa (1976, p. 29) ratifica:

*Terras do Sem Fim* denuncia as disparidades sociais comuns a uma faixa do mundo numa determinada época, mas não se preocupa em propor uma solução socialista que a ideologia marxista esperaria encontrar e, tampouco, enaltece o “homem novo”, herói bolchevista que seria o instituidor da teoria revolucionária.

Mais do que determinar a classificação de “romance histórico”, a crítica de Candido reverbera também no sentido de consolidar **Terras do Sem Fim** como a obra-prima de Jorge Amado: “é este, sem dúvida alguma, o seu maior livro. Muito maior que os outros, mesmo *Jubiabá*. É um grande romance, cujo significado na nossa literatura não pode no momento ser bem aquilatado” (CANDIDO, 1972, p. 122-123). Ao fim do ensaio, Candido afirma que nele não encontramos o Amado “descuidado e impaciente dos livros anteriores”, mas um autor que, por meio da “força que tem a inteligência ordenadora do artista sobre o material bruto da evidência documentária e o impulso irresistível da inspiração”, consegue elaborar “um dos grandes romances contemporâneos” (CANDIDO, 1972, p. 122-123).

O parecer de Candido teve grande repercussão na crítica literária brasileira, como demonstra Alfredo Wagner Berno de Almeida, em **Jorge Amado: política e literatura** (1979). Almeida afirma que, após o ensaio de Candido, *Terras do Sem Fim* arrancou elogios de críticos como Sérgio Milliet e o próprio Álvaro Lins<sup>38</sup>, que, como referimos anteriormente, representava um dos principais detratores de sua produção:

A aceitação incontestada está refletida nas expressões que o saúdam: *obra-prima, melhor livro* do autor e *um dos grandes do gênero*. A unanimidade dos intérpretes perpassa não só uma posição de *obra-prima*, como expoente dentre os trabalhos já realizados pelo autor, mas também em relação ao gênero *romance* tomado universalmente. (ALMEIDA, 1979, p. 164, grifos do autor).

Almeida acrescenta ainda os comentários do escritor e jornalista Werneck de Castro, para quem a obra é “sem dúvida o melhor romance que Jorge Amado já escreveu”, e do escritor Guilherme Figueiredo, que afirma se tratar de seu “melhor livro e um dos melhores de nossa ficção” (FIGUEIREDO apud ALMEIDA, 1979, p. 164). Opinião também

---

<sup>38</sup> Em um ensaio publicado na imprensa daquele período, depois incluído no compêndio **Os Mortos de Sobrecasaca** (1961), Lins parece concordar com seus coetâneos: “Não importa saber o que é exatamente fato sucedido e o que é fato imaginado em **Terras do Sem Fim**, mas devemos indagar se o romancista transmite com verossimilhança a realidade social posta na 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 de uma realidade bárbara e primitiva. Exatamente: o que se acha realizado com mais vida, com mais intensidade, são os capítulos (na parte que se intitula **A Mata**) que vão desde a apresentação da natureza selvagem até o episódio do negro Damião na tocaia. A não ser uma ou outra frase de vago simbolismo e efeitos simplesmente vocabulares” (LINS, 1961, p. 232).

compartilhada por Gilberto Freyre, que, em um artigo intitulado **Dois livros**, publicado em **O Jornal**, no Rio, em 1944, consolida:

Talvez não se encontrem em nossa literatura, nem mesmo na do continente inteiro, páginas mais vigorosamente dramáticas do que as que acaba de publicar o autor de Jubiabá. Seu extraordinário poder dramático parece ter encontrado o assunto que lhe faltava para afirmar-se de modo definitivo. (FREYRE, 1961, p. 189).

O público leitor, consumidor de romances daquele tempo, também pareceu estar em consonância com a opinião dos críticos: a primeira edição da obra, que teve dez mil exemplares, esgotou em apenas quinze dias e, logo em seguida, outra tiragem, esta de vinte mil livros, chegou às principais livrarias do país. Segundo Almeida, o sucesso de público de **Terras do Sem Fim**, considerando os padrões da época, possibilitou o relançamento de toda produção anterior de Jorge Amado.

A “obra-prima” assim, a despeito de romper com o *romance proletário*, projeta sua possível recuperação através das novas edições. Afinal, há pelo menos oito anos, mais precisamente desde fins de 1935, estavam silenciadas ou encerradas em “ousadas” bibliotecas as realizações que marcavam o *romance proletário*. E é à sombra da aceitação plena da *obra-prima* que a Livraria Martins Editora começa a reeditar os livros anteriores de Amado (Cronologia, 1961:36). Os reeditados saem com edições de 15 mil exemplares. (ALMEIDA, 1979, p. 170, grifos do autor).

As críticas em jornais, revistas e antologias literárias seguiram validando o diagnóstico de Candido: “romance mais completo de sua carreira fecunda e brilhante”, escreveu Sérgio Milliet; “romances como os do sr. Jorge Amado são verdadeiros atos de humanidade”, afirmou Plínio Barreto; “*Terras do Sem Fim* mostra que Jorge Amado adquiriu mais experiência, mais consciência de sua vocação”, ratificou Dalcídio Jurandir; “livros como *Terras do Sem Fim* ajudam a criar uma literatura, estreitando-lhe as relações com a terra e com o povo, dando-lhe um caráter nacional”, escreveu Ascendino Leite; “gênio da terra — o que imortaliza as obras de arte — chancela *Terras do Sem Fim* deste brasileiríssimo romancista”, sentenciou Menotti del Picchia (TÁTI, 1961, p. 126); “romance mais maduro, mais belo e saboroso” (MARTINS, 1961, p. 197).

Contudo, é importante constatar que, justamente quando conquista um maior reconhecimento do público e da crítica com **Terras do Sem Fim**, considerada como sua “obra-prima” até aquele momento, Amado é visto a partir de um deslocamento que o distancia

do plano da ficção e o aproxima do terreno da história<sup>39</sup>. Nesse sentido, o que iremos verificar, por meio dos desdobramentos da crítica de Candido, é que os historiadores literários da geração seguinte vão restringir as obras dele à perspectiva sociológica. Para isso, irão mobilizar aportes teóricos de autores como György Lukács, Antonio Gramsci e Lucien Goldmann para destacar o caráter “historicizante” da ficção, em uma conciliação do texto literário com a sociologia, no sentido de categorizar, como veremos, o romance como

---

<sup>39</sup> A noção de história daquele período, no seio da crítica literária brasileira, era fortemente marcada pela crença de que a ciência histórica seria um território firme e, por isso, capaz de restituir o passado tal qual ele teria existido, através de documentos e fontes. Ao tratarmos de história e ficção neste capítulo, enquanto conceitos opostos, estamos tendo em conta a noção de história que os críticos da época consideravam. É claro que desde o princípio da Escola dos Annales, com Lucien Febvre e Marc Bloch, a ideia de uma história positivista perdia espaço na discussão. Mas a crítica de literatura no Brasil, no período recortado neste capítulo de recepção, ainda valorizava a interpretação “verdadeira” de fontes e documentos para explicação do passado. Com as gerações seguintes de historiadores e teóricos, o terreno da história foi se tornando, cada vez mais, instável e indefinido, uma vez que o lugar do historiador e seu momento presente, na elaboração do próprio discurso histórico, parecia informar muito mais que os registros do passado. Em **A escrita da história** (1982), Michel de Certeau nos adverte: “[...] é necessário lembrar que uma leitura do passado, por mais controlada que seja pela análise dos documentos, é sempre dirigida por uma leitura do presente. Com efeito, tanto uma quanto a outra se organizam em função de problemáticas impostas por uma situação” (CERTEAU, 1982, p. 33). Para Certeau, a operação histórica é uma combinação entre o lugar social do historiador, as práticas científicas que ele vai operar e uma escrita (literatura). Por práticas científicas, podemos entender a possibilidade de estabelecer um conjunto de regras que permitam “controlar” operações destinadas à produção de objetos determinados. “Essa análise das premissas, das quais o discurso não fala, permitirá dar contornos precisos às leis silenciosas que organizam o espaço produzido como texto. A escrita histórica se constrói em função de uma instituição cuja organização parece inverter: com efeito, obedece a regras próprias que exigem ser examinadas por elas mesmas” (CERTEAU, 1982, p.65). Para Certeau, a pesquisa histórica está situada numa fronteira mutável, entre o dado e o criado, e finalmente entre a natureza e a cultura. A relação do presente com o passado não é um dado natural, mas um produto. “Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em produzir tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto. Este gesto consiste em “isolar” um corpo, como se faz em física, e em “desfigurar” as coisas para constituí-las como peças que preenchem lacunas de um conjunto, proposto a priori” (CERTEAU, 1982, p.80). Em **Como se escreve a história** (1982), Paul Veyne chama atenção para a noção de trama no interior do discurso histórico: “Os fatos não existem isoladamente, no sentido de que o tecido da história é o que chamaremos de uma trama, de uma mistura muito humana e muito pouco “científica” de causas materiais, de fins e de acasos; de uma fatia da vida que o historiador isolou segundo sua conveniência, em que os fatos têm seus laços objetivos e sua importância relativa; a gênese da sociedade feudal, a política mediterrânea de Filipe II ou somente um episódio dessa política, a revolução de Galileu” (VEYNE, 1982, p.42). Assim, o objeto de estudo do historiador é tão humano quanto um texto ficcional, e os dois, sob o ponto de vista do discurso, não teriam tantas diferenças assim. Para Veyne, ao ler um livro de história, estamos diante de uma organização da trama para que ela seja compreensível ao leitor, assim como fazem os romancistas. “Se a história é essa mistura de dados e de experiência, se ela se reconstrói pelo mesmo vaivém de inferências, por meio do qual uma criança constrói pouco a pouco sua visão do mundo que a envolve, nota-se qual é então, de direito, o limite da objetividade histórica; ela corresponde à variedade das experiências. [...] Entre a explicação histórica e a explicação científica não existe uma nuance, mas um abismo, já que é preciso um salto para passar de uma à outra, que a ciência exige uma conversão, que não se tira lei científica de uma máxima quotidiana. (VEYNE, 1982, p. 126-133). É por isso que, para Veyne, não poderíamos falar de uma ciência histórica. “[...] não pode haver uma ciência da história, pois não é suficiente que haja determinismo para que uma ciência seja possível: só se pode fazer ciência nos setores em que determinismo universal (impossível de ser seguido em seus detalhes inesgotáveis) apresente efeitos de conjunto mais globais e possa, então, ser decifrado e manejado por um método resumido que se aplique a esses efeitos macroscópicos - o dos modelos ou o dos efeitos predominantes. Se o determinismo não comporta esses efeitos no setor considerado, então o deciframento é impossível e o é, também, a ciência correspondente” (VEYNE, 1982, p. 220).

“regionalista”; tendo em conta que a sua produção ficcional, supostamente, revelaria a realidade das cidades interioranas da região Nordeste.

É, neste sentido, que a recepção crítica do romance seguinte, **São Jorge dos Ilhéus** (1944), se constitui. Narrativa sequencial de **Terras do Sem Fim**, nele, a ideia de um romance social e histórico ganha ainda mais força: “O realismo de Jorge Amado, à medida que a sua destreza literária se afirma e a sua visão do mundo se apura, faz-se também mais rico e mais profundo” (MARTINS, 1961, p. 213). Se no primeiro, Amado narra a saga dos pioneiros nas terras do cacau e os sangrentos conflitos no sul da Bahia, no final do século XIX e início do XX, no segundo, o romancista trata do momento consecutivo, em que a região, já pacificada, colhe os frutos da exportação do cacau e sofre o processo, inevitável, de modernização. As emboscadas na mata e o confronto entre jagunços dão lugar ao jogo político e as especulações na bolsa de valores. Em **Leitura**, Rio de Janeiro, em maio de 1944, o advogado Nélio Reis escreveu: “Fichário de uma triste humanidade, registro demográfico e social de raro valor, há em todo o novo livro do romancista da Bahia uma feliz sintonia entre os erros dos humilhados e a argúcia dos vencedores” (REIS apud MARTINS, 1961, p.216).

Na história dos efeitos do romance, recenso, aliás, significativamente, menor que o das obras anteriores, temos ainda “amargo e combativo livro”, “contribuição à luta do povo”, “despertar da consciência política”, “orientação popular”, “narrativa dos grandes dramas sociais”, “escritor do povo”, “homem das multidões” (MARTINS, 1961, p. 213-218), etc., isto é, uma reafirmação sistemática de tudo aquilo que havia sido dito sobre os romances precedentes, agudizando ainda mais, como veremos, a ideia de um romancista do povo, arauto das sensibilidades mais profundas da alma brasileira, ou, pelo menos, baiana.

São Jorge dos Ilhéus é um romance intenso. De páginas milionárias de humanidade, presididas por um sincero ideal de justiça e bondade, de compreensão e ternura, em favor daqueles que se viram envolvidos pela miséria, surpreendidos pela desgraça, num grande espanto que lhes anulou, por um momento, o desejo de sobreviver. (MARTINS, 1961, p. 218).

É assim que, de maneira geral, ao fim da década de 1940, a crítica impressionista leu estes romances. Por um lado, com raras exceções, consolidou a noção de espelhamento da realidade social, de documento dos dramas vividos por baianos de Salvador e do interior do estado, de tratado sobre a formação das sociedades soteropolitana e grapiúna, e, por isso mesmo, romances históricos e sociais. Por outro lado, uma pequena parcela da crítica identificou uma representação do mundo social atravessada por refrações, maneirismos

linguísticos, imprecisões e indeterminações próprios da função conotativa da linguagem, creditando aos romances elementos da poesia e das canções populares.

No próximo tópico, iremos acompanhar os desdobramentos da decadência da crítica de rodapé, que, a partir dos anos de 1950 e 1960, se vê desacreditada e obsoleta, incapaz de empreender uma análise completa do fenômeno literário, considerando suas especificidades e autonomia. Assim, a crítica literária brasileira passa do “rodapé” à “cátedra”, isto é, dos veículos de comunicação para os centros universitários, em função de um crescente interesse da academia pelos textos literários, sobretudo, após a criação dos primeiros cursos de Filosofia e Letras no país. Como veremos, o crítico e ensaísta Afrânio Coutinho terá um papel importante nesse processo, porque é quem toma a dianteira e deflagra uma intensa campanha contra a crítica impressionista exercida nos jornais e periódicos. As resenhas e crônicas dos suplementos literários passam a ser substituídas pelos artigos e ensaios acadêmicos.

No entendimento de Afrânio Coutinho, a orientação metodológica da crítica e da historiografia literária no Brasil, que vigorou até meados do século XX, reflete uma visão incompleta e difusa do “fenômeno” artístico e literário. Contra a ideia de que a literatura não passa de um “epifenômeno” da vida política e social e de que a crítica literária seja uma interpretação genética de seus elementos extra-literários, Coutinho, que retorna dos Estados Unidos por volta de 1948, apresenta o ideário do New Criticism, a Nova Crítica. (SÁ, 2008, p. 36).

## **2.5 A sedimentação dos juízos (1950, 1960, 1970 e 1980)**

A década de 1950, embora ainda dominada pela produção crítica exercida por bacharéis e letrados e marcada, como já referimos, pela valorização dos elementos extratextuais do objeto literário, é o limite temporal para uma inflexão importante nos estudos literários no Brasil, qual seja, o estabelecimento de um movimento, por parte de intelectuais e acadêmicos, voltado para a autonomia da literatura e para uma análise crítica que, apoiada nos valores estéticos da própria obra, pudesse superar o “impressionismo” das décadas anteriores. O professor, crítico literário e ensaísta Afrânio Coutinho é, talvez, uma das mais importantes figuras dessa campanha contra a crítica de rodapé. Depois de passar cinco anos nos Estados Unidos, onde foi convidado para trabalhar como redator-secretário da revista *Seleções*, do Reader's Digest, em Nova York, e teve contato com professores de crítica e história literária

de universidades norte-americanas<sup>40</sup>, Coutinho regressa ao Brasil, no final da década de 1940, disposto a seguir a tendência dos intelectuais estadunidenses e europeus daquele momento.

Em 1951, Coutinho foi nomeado catedrático interino do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, na cadeira de Literatura. Nesse período, fundou, na Faculdade de Filosofia do Instituto Lafayette, a primeira cátedra de Teoria Literária do país<sup>41</sup>. Em 1958, fez concurso para livre-docente da cadeira de Literatura Brasileira na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, atualmente Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde obteve o título de Doutor em Letras Clássicas e Vernáculas. No ano seguinte, publicaria **Introdução à Literatura no Brasil** (1959), que consideramos como obra incontornável para os estudos literários e para a compreensão da constituição de uma teoria literária no país.

Nesta obra, contrariamente a seus coetâneos, Coutinho está preocupado em empreender um estudo da literatura brasileira que esteja desvincilhado do historicismo, das ciências sociais e de quaisquer outros campos do conhecimento exteriores à própria literatura, que deveria, por sua vez, ter o seu método específico de análise, ou seja, a obra em si, o objeto estético propriamente dito e suas variações ao longo do tempo. Essa noção, no entanto, alerta Coutinho, “não isola o fenômeno literário como um bólido no espaço”, porque reconhece as relações que o texto estabelece com as demais dimensões da vida humana. Porém, “exige que ele seja encarado, por sua vez, como um todo, como uma unidade específica, com elementos e caracteres peculiares, com natureza e finalidade próprias” (COUTINHO, 1976, p.17). Em outros termos, não se trata de isolar o objeto literário de outros conhecimentos necessários ao seu entendimento, mas de não os tomar como primordiais e predominantes, quando, na verdade, são secundários e auxiliares.

Em **Introdução à Literatura no Brasil**, antes de iniciar sua história literária, Coutinho faz um cuidadoso levantamento de todas as historiografias literárias produzidas no Brasil até aquele momento, passando por Ferdinand Wolf, Fernandes Pinheiro, Silvio

---

<sup>40</sup> Afrânio Coutinho, como se sabe, teve grande influência de autores alinhados ao chamado *New Criticism* que, naquele momento, dominava o debate literário em importantes universidades norte-americanas. Ao passo que rejeitava as análises críticas de tipo biográfico, sociológico e historicista, os pensadores do **New Criticism** valorizavam modos de investigação cuja ênfase estava voltada para o texto em si. É provável que Afrânio Coutinho, durante sua permanência nos Estados Unidos, tenha lido a produção teórica de autores como John Crowe Ransom, William K. Wimsatt, Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, bem como o trabalho filosófico de Monroe Beardsley.

<sup>41</sup> A informação consta na biografia de Afrânio Coutinho, que se encontra na plataforma digital da Academia Brasileira de Letras (<https://www.academia.org.br/academicos/afranio-coutinho/biografia>). Natural de Salvador, na Bahia, Coutinho foi o quarto ocupante da cadeira de número 33 da ABL, em 17 de abril de 1962, na sucessão de Luís Edmundo e recebido em 20 de julho de 1962 pelo acadêmico Levi Carneiro. Em 1965, Afrânio Coutinho foi responsável pela criação da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), três anos depois foi nomeado diretor da mesma faculdade e permaneceu no cargo até sua aposentadoria, em 1980. O crítico e historiador literário faleceu em 5 agosto de 2000, no Rio de Janeiro.

Romero, José Veríssimo, Ronald de Carvalho, Artur Mota e Afrânio Peixoto, para demonstrar que todas elas são constituídas a partir de um ideal de nacionalidade, de um texto literário que evolui para confirmar um desejo de constituição da nação brasileira. Nesse sentido, a história literária seria a “verificação desse crescente sentimento, a princípio mascarado de nativismo, e cada vez tornado mais consciente até abrolhar em verdadeiro sentimento nacional” (COUTINHO, 1976, p. 32). Para ele, é, portanto, notório que o encadeamento dos períodos literários, submetido à noção de progresso, indica uma grande preocupação desses historiadores em identificar o recrudescimento do caráter nacional na literatura.

A literatura, destarte, restringe-se a um documento ou testemunho do fato político; a sua autonomia corresponde à afirmação da personalidade nacional do país recém-libertado do jugo da Metrópole. A história literária subordina-se ao processo político, buscando nossos historiadores as datas dos sucessos políticos para delimitar os períodos, ou, quando muito, denominações políticas e administrativas (origens, iniciação, formação, autonomia, atualidade, diferenciação, elaboração, emancipação, nacionalismo, etc.) com denominações literárias e culturais (realismo, naturalismo, cultismo, etc., referência a gêneros, etc.), com outras de sentido geracional, ou marcadas por grandes personalidades, pelo aparecimento de livros importantes, ou simplesmente com denominações cronológicas, ou ainda com designações vagas ou sem sentidos. (COUTINHO, 1976, p. 32-33).

A noção de progresso, atrelada aos acontecimentos políticos e sociais e ao desejo de validação da suposta identidade nacional, presente nas histórias literárias produzidas até a primeira metade do século XX, está na base, dirá Coutinho, da crítica impressionista. Para ele, “mesmo quando libertada dos postulados da escola naturalista” essa crítica é de cunho histórico e biográfico, sendo a obra literária uma instituição social que, para ser interpretada, deve-se desvendar os componentes da estrutura social em que ela surgiu. “O estudo crítico, assim, reduzir-se-ia a uma simples variedade de estudo social e a obra à condição de documento” (COUTINHO, 1976, p. 60). Por outro lado, a crítica de rodapé enxergava a literatura como manifestação de uma personalidade, expressão máxima da psicologia do autor e, assim, bastaria um exame da biografia e das intencionalidades do mesmo para que fosse possível compreender a natureza da obra e o sentido oculto que ela encerraria.

Coutinho identifica que tanto críticos quanto historiadores, orientados pelo historicismo e biografismo, desprezam completamente o caráter intrínseco do objeto literário, que, por sua vez, é considerado como algo acessório e subordinado sempre às condições sociais e históricas do momento de sua produção. Assim, o autor coloca **Introdução à Literatura no Brasil** como uma reação pungente à crítica sociológica e biográfica, provocando uma ruptura importante e abrindo espaço para uma nova maneira de ler os textos



literários no Brasil, dentro de uma perspectiva autônoma e fundamentada em pressupostos específicos, constituídos na disciplina que se convencionou chamar de Teoria Literária.

A literatura é uma arte, a arte da palavra, isto é, um produto da imaginação criadora, cujo meio específico é a palavra, e cuja finalidade é despertar no leitor ou ouvinte o prazer estético. Tem, portanto, um valor em si, e um objetivo, que não seria de comunicar ou servir de instrumento a outros valores – políticos, religiosos, morais, filosóficos. Dotada de uma composição específica, que elementos intrínsecos lhe fornecem, tem um desenvolvimento autônomo. A crítica é, sobretudo, a análise desses componentes intrínsecos, dessa substância estética, a ser estudada como arte e não como documento social ou cultural, com um mínimo de referência ao ambiente sócio-histórico. (COUTINHO, 1976, p. 61).

Assim, aos poucos, a “ciência da mera opinião pessoal”, a alternância entre texto noticioso e crônica e a expressão eloquente, deixam de fazer parte da crítica literária brasileira no século XX. Do rodapé à cátedra, parecia haver um consenso de que a literatura podia revelar muito mais do que um simples retrato social do país. Neste tópico, portanto, que nomeamos como a “sedimentação dos juízos”, iremos nos dedicar à análise da crítica que tomou os romances amadianos a partir dessa concepção, em um momento posterior à crítica à frente do objeto, e que também permitiu aos historiadores examinar os textos de Jorge Amado por uma perspectiva de conjunto da obra, de maneira ampla e panorâmica.

Referimos, anteriormente, que, talvez, esta seja a parte mais importante da recepção crítica desse trabalho, porque entendemos que ela foi determinante na formação e na consolidação do cânone do chamado modernismo brasileiro, na classificação hierárquica de escritores e obras e, fundamentalmente, na maneira como o romancista baiano seria lido pelas gerações seguintes e pelos discentes dos cursos de graduação e pós-graduação, na área de Letras, espalhados pelo país. Passemos agora, portanto, à apreciação das antologias, compêndios e histórias literárias que, em nosso juízo, são determinantes nesse sentido, quais sejam, **Os Mortos de Sobrecasaca: ensaios e estudos 1940-1960** (1963), de Álvaro Lins, **História Concisa da Literatura Brasileira** (1970), de Alfredo Bosi, **História Crítica da Literatura Brasileira** (1976), de Assis Brasil, **História da Literatura Brasileira** (1982), de Nelson Werneck Sodré, **A Literatura no Brasil** (2005), de Afrânio Coutinho, e **História da Literatura Brasileira** (2007), de Carlos Nejar, além, é claro, da já referida **Introdução à Literatura no Brasil** (1959), do mesmo Coutinho.

A primeira menção a Jorge Amado em histórias literárias aparece na referida obra de Afrânio Coutinho e, embora postule a defesa de uma leitura crítica de caráter inovador, em superação à crítica impressionista, como apontamos acima, o autor opera com os mesmos

léxicos críticos já mobilizados para ajuizar os romances do escritor baiano. Temos, portanto, noções como “realismo social”, “neonaturalismo” ou “naturalismo socialista” para definir as obras de Amado.

[...] confundindo-se às vezes com o neonaturalismo, diversamente do Naturalismo de Zola e seus adeptos, em vez de fundamentar a sua imagem da realidade em pressupostos de filosofia determinista, mecanicista e positivista, vale-se de uma ideologia política para substrato de sua concepção da realidade, com o objetivo de violentá-la e subvertê-la, usando a ficção como arma de propaganda e ação. Pertence à família do realismo ou naturalismo socialista, instrumento de atuação revolucionária através do romance, que assim não tem individualidade literária, sendo mero veículo de valores e mensagens políticas. A essa tendência pertence parte da obra de Jorge Amado. (COUTINHO, 1976, p. 302).

Notemos que é, portanto, um retorno à ideia de romance proletário ou romance social, noção já amplamente utilizada pela crítica de rodapé. Coutinho, contudo, traz uma perspectiva diferente, sendo, talvez, uma das primeiras leituras que apontam, especificamente no caso Jorge Amado, para o entendimento de que se trata de uma prosa regionalista. Para ele, a ficção “neorrealista” possuiria uma subcategoria, esta denominada de linha “neo-regionalista”, que compreenderia “os modernos ciclos da ficção brasileira, muitos dos quais mergulhando raízes no passado”. Segundo Coutinho, Jorge Amado estaria incluído no chamado “ciclo do cacau” (COUTINHO, 1976, p. 302). Trataremos, detalhadamente, da ideia de regionalismo na obra do escritor no próximo capítulo desta tese, em que iremos apresentar as origens, apropriações e desenvolvimentos da noção de regionalismo na literatura brasileira para, na verdade, demonstrar sua falibilidade.

Quatro anos depois de **Introdução à Literatura no Brasil**, Álvaro Lins publica seu **Os Mortos de Sobrecasaca**, que reúne ensaios e estudos veiculados em jornais e periódicos nos anos de 1940, 1950 e princípios de 1960. Os textos sobre Amado, já apresentados no tópico anterior desse trabalho, ganham ainda mais repercussão no meio crítico e se consolidam como ajuizamentos de alta credibilidade. Como já referimos, as críticas de Lins tiveram grande ressonância na produção de historiadores literários que, mais tarde, publicariam suas antologias e compêndios, ajudando a sedimentar um determinado método de interpretação para as obras amadianas.

*Os mortos de sobrecasaca* pode ser considerada uma obra máxima de Álvaro Lins, pois fez neste trabalho um remate da sua vida de crítico. Tendo os seus julgamentos já apoiados pelo critério do tempo, o crítico realizou uma espécie de montagem cronológica da evolução dos autores que produziram entre os anos de 1940 a 1960. Apoiado pelo tempo, isto é, com a noção dos acertos e erros que cometeu ao longo de sua carreira, pôde rever os frutos

positivos de sua crítica e, então, formulou uma obra que demonstra a sua contribuição para o cânone modernista. (CARVALHO, 2018, p. 77).

No caso de Jorge Amado, no entanto, não houve uma revisão, e as críticas devastadoras, que, possivelmente, seriam esquecidas nas páginas efêmeras dos jornais da época, voltaram à cena e ganharam *status* de verdade. A professora e escritora Ana Maria Machado, em **Romântico, sedutor e anarquista: como e porque ler Jorge Amado** (2006), apresenta algumas hipóteses que poderiam explicar a reverberação das apreciações críticas de Lins nas gerações seguintes. A primeira explicação pode estar relacionada a uma repetição dos postulados críticos presentes em **Os Mortos de Sobrecasaca** por simples admiração e respeito à Lins ou, na visão dela, por “preguiça intelectual”; outra suposição da autora diz respeito a uma atitude imprudente e descuidada dos editores de antologias e compêndios, uma vez que muitos textos, publicações datadas dos periódicos, foram transformados em documentos duradouros, desconsiderando, assim, o contexto cultural e histórico em que essas críticas foram publicadas nos jornais da época.

Com essa mudança de veículo, aquilo que era apenas um testemunho momentâneo, um mero registro de valor histórico, um simples comentário de ocasião que podia ser passageiro e se perder com o papel em que fora impresso e que no dia seguinte iria para o lixo, passa a ser visto como um julgamento seguro e definitivo, destinado a resistir no tempo. Adquire foros de autoridade e passa a ser considerado quase como um fato incontestável, informando livros didáticos posteriores, que transmitem essa visão a outras gerações e a vastas camadas da população que, em sua maioria, nem sequer leram os textos que geraram as críticas e não têm a menor ideia do que realmente está sendo objeto daquela opinião. (MACHADO, 2006, p. 82).

Ivia Alves, em seu **Em torno de Gabriela e Dona Flor** (2004), nos lembra que, naquele período, o juízo de uma “autoridade” intelectual ainda tinha muita força e que muitos autores de histórias literárias se pautavam pelas avaliações anteriores, “assumindo o juízo de ‘autoridades’ eleitas por seus critérios pessoais” (ALVES, 2004, p. 18). Vejamos, portanto, os ecos de Álvaro Lins em uma das mais importantes histórias literárias já produzidas no Brasil, a **História Concisa da Literatura Brasileira**, de Alfredo Bosi, publicada em 1970, ou seja, sete anos após o volume de Álvaro Lins chegar às livrarias e universidades. O tratamento dado pelo crítico à produção ficcional de Amado merece uma análise cuidadosa para que consigamos compreender como Bosi, embora tenha incluído o escritor baiano na obra canônica, o desqualifica, por meio de categorias como o “regionalismo”, empreendendo um juízo crítico que encerra o texto literário amadiano como “baixa literatura”.

Jorge Amado aparece no último capítulo do compêndio, intitulado **Tendências contemporâneas**, no tópico **O Modernismo e o Brasil depois de 30**, e sua obra é analisada em pouco mais de uma página. Bosi começa por definir o escritor a partir do que ele próprio disse em entrevistas que concedeu à imprensa sobre sua atuação como romancista:

Jorge Amado, um fecundo contador de histórias regionais, definiu-se certa vez ‘apenas um baiano romântico e sensual’. Definição justa, pois resume o caráter de um romancista voltado para os marginais, os pescadores e os marinheiros de sua terra que lhe interessam enquanto exemplo de atitudes ‘vitais’: românticas e sensuais. (BOSI, 1994, p. 457-458).

É interessante notar que Bosi trata o escritor como um “contador de histórias”, isto é, da mesma maneira que Álvaro Lins se referia ao romancista em suas críticas anteriores, “dons de narrador, contador de histórias” (LINS, 1963, p.231), a partir da ideia, portanto, de que Amado era um narrador das classes populares. A expressão “romancista voltado para os marginais” também reitera essa postura, nos permitindo inferir que Jorge Amado não estaria no centro da produção literária do chamado Modernismo brasileiro, uma vez que se dedicava a escrever histórias localistas, com personagens modestos, que não inspiravam à universalidade.

Mais adiante, o baiano é classificado como “romancista de tensão mínima”, uma taxonomia criada pelo próprio Bosi para hierarquizar os escritores brasileiros, conforme a sua capacidade artística, sendo aqueles de “tensão mínima” os autores que não conseguem avançar além de uma literatura que se aproxima da crônica, porque “as ações são situadas e datadas, como na reportagem ou no documentário”, onde “há um apelo às coordenadas espaciais e históricas e, não raro, um alto consumo de cor local” (BOSI, 1994, p. 443).

Percebamos que Alfredo Bosi, neste sentido, recorre a Lucien Goldmann, filósofo e sociólogo de tradição marxista que propôs uma abordagem genético-estrutural do romance moderno e a suposta existência de homologias entre a estrutura da obra literária e a estrutura social em que está inserido o autor. Com Goldmann, Bosi postula que o dado inicial dos romances nos decênios de 30 e 40 do século XX é a “tensão entre o escritor e a sociedade” (BOSI, 1994, p. 441-442):

Em face da sociedade burguesa, fundo comum da literatura ocidental nos últimos dois séculos, o romancista tende a engendrar a figura do ‘herói problemático’, em tensão com as estruturas ‘degradadas’ vigentes, isto é, estruturas incapazes de atuar os valores que a mesma sociedade prega: liberdade, justiça, amor... Sempre conforme Goldmann, a tensão dos protagonistas não transpõe o limiar da ruptura absoluta: caso o fizesse, o gênero *romance* deixaria de existir, dando lugar à tragédia ou à lírica. Há,

portanto, uma oposição *ego/sociedade* que funda a forma romanesca e a mantém enquanto tal. (BOSI, 1994, p. 440, grifos do autor).

Assim, o esquema de Goldmann se apresenta como uma conjugação entre o autor e a realidade, da qual ele depende, e com o mundo estético, que ele deve construir, resultando uma hipótese de interpretação do romance moderno na sua relação com a totalidade social. É nessa perspectiva que Bosi classifica o romance brasileiro, no período modernista, em quatro tipos, conforme o grau crescente de tensão entre o herói e o mundo: os “romances de tensão mínima”, em que, como já dissemos, Jorge Amado está enquadrado, nos quais os conflitos se configuram em termos de oposição verbal ou sentimental; os “romances de tensão crítica”, em que o herói opõe-se frontalmente ao meio social e expressa seu mal-estar permanente diante do mundo, classificação que abarca a obra de Graciliano Ramos e José Lins do Rego; os “romances de tensão interiorizada”, onde Bosi coloca os textos de Lúcio Cardoso, Otávio de Faria, Lygia Fagundes Telles, entre outros, caracterizados pela não disposição do herói em enfrentar o mundo, preferindo evadir-se e subjetivar o conflito; e, por fim, os “romances de tensão transfigurada”, em que o herói busca vencer o conflito eu/mundo pela transmutação metafísica da realidade, onde estão enquadradas as experiências estéticas de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, que, inclusive, segundo Bosi, ultrapassariam os limites do gênero romance (BOSI, 1994, p. 440).

Depois de explicitar sua própria taxonomia para classificação dos romancistas, Bosi faz um alerta àqueles leitores que, mesmo conscientes da hierarquia e da posição inferior de Jorge Amado, ainda queiram se arriscar na leitura de suas obras. A estes ele chama de leitor “curioso” e “glutão”, incorporando à análise uma modulação irônica, para, em seguida, afirmar que a literatura amadiana proporciona a este tipo de leitor, que não é refinado, posto que é glutão, “pieguice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de captação estética do meio, tipos ‘folclóricos’ em vez de pessoas, descuido formal a pretexto de oralidade” (BOSI, 1994, p. 459). Para completar a desqualificação, Bosi ainda investe sobre dois traços marcantes do texto amadiano: “Além do uso às vezes imotivado do calão: o que é, na cabeça do intelectual burguês, a imagem do *eros* do povo. O populismo literário deu uma mistura de equívocos, e o maior deles será por certo o de passar por arte revolucionária” (BOSI, 1994, p. 459).

Como refere Alves, Bosi empreende uma tentativa de exclusão de Amado do cânone, ou seja, do trinômio cultura/centro/progresso, para encerrá-lo, de maneira contundente, nos termos regional/periferia/atraso:

[...] constato que ficam explícitas as hierarquias legitimadas pela modernidade: a grande divisão entre “alta” cultura e “baixa” literatura, entre o racional e o instintivo, entre a cultura e a natureza, entre o integrado na “vida ocidental e capitalista” e a periferia (atrasada), que se torna espúria e comparece com seu descompasso em relação à marcha do “progresso e da industrialização” do país. (ALVES, 2006, p. 204).

Ao fim, Bosi conclui a análise da produção romanesca de Amado em um esforço, mais uma vez, de classificação de suas supostas fases, que teria início com os “romances proletários” dos anos 30 e terminaria com as “crônicas amaneiradas de costumes provincianos”, a exemplo de **Gabriela, cravo e canela** (1958) e **Dona Flor e seus dois maridos** (1966). **Terras do Sem Fim** e **São Jorge dos Ilhéus** (1944), enquadrados na classificação de Bosi como os “grandes afrescos da região do cacau”, são para o crítico suas “invenções mais felizes, que animam de tom épico as lutas entre coronéis e exportadores”. Por fim, o historiador sentencia que, depois dessas obras, tudo o que Jorge Amado escreveu “se dissolve no pitoresco, no saboroso, no apimentado do regional” (BOSI, 1994, p. 459).

Como vimos, na esteira de Lins, que se preocupou em apontar as falhas e os defeitos do texto amadiano, Bosi constrói uma crítica que, sobretudo, justifica a hierarquia de “baixa literatura” e o enquadramento de Amado como um escritor da margem, da periferia, portanto, regionalista. Semelhante procedimento é adotado por Assis Brasil em **História crítica da literatura brasileira** (1976), publicado seis anos depois da obra de Alfredo Bosi. No capítulo, cujo título é **O romance do Nordeste**, o autor é ainda mais cáustico e rigoroso, a ponto de afirmar que as obras identificadas com o regionalismo nem sequer podem ser consideradas como texto literário:

Do ponto de vista da criação literária e da técnica, o movimento tido como *regionalista* — uma expressão sociológica que nada tem a ver com a literatura — produziu inúmeros romances mal acabados, alguns até primários, todos prejudicados, sem dúvida, com a intenção documental de seus autores, quase todos “militantes” políticos na época. (BRASIL, 1976, p. 86).

À vista disso, Assis Brasil afirma que as intenções ideológicas, que estavam em primeiro plano para essa geração de escritores, tornam essas obras mais próximas de estudos sociológicos do que, propriamente, de uma criação estética a nível da linguagem. Ao se deter sobre o texto amadiano, ele afirma que a linguagem literária do escritor “nunca recebeu um tratamento artístico, restringindo-se o autor à estrutura de uma língua comum, que nem tem o sabor da oralidade, como em Graciliano Ramos, nem pode fugir das frases-feitas de um ‘bacharel’ semi-intelectualizado” (BRASIL, 1976, p. 87). Notemos que, ao se referir a Jorge

Amado como “bacharel semi-intelectualizado”, Brasil coaduna-se com a noção de “intelectual burguês” de Bosi, mencionada anteriormente em uma citação. Destarte, sendo um intelectual burguês, que não desfruta, portanto, de uma formação aristocrática e erudita, Amado, ainda que entusiasmado com a oralidade e espontaneidade da linguagem popular, não a consegue reproduzir em suas narrativas, como o faz o romancista de **Vidas Secas**. Ainda segundo o crítico, a tentativa do romancista baiano de trazer a oralidade para o texto literário acaba por revelar um repertório de clichês e lugares-comuns, constituindo, nesse sentido, uma “literatura turística e comercial”, ou pior, “uma literatura velha que não deve mais empolgar pessoa alguma” (BRASIL, 1976, p. 87-88).

No mesmo ano da publicação da antologia de Assis Brasil, a professora e crítica literária Walnice Nogueira Galvão, em um ensaio publicado em **Saco de Gatos** (1976), em que examina o romance **Tereza Batista cansada de guerra** (1972), emula o historiador da literatura e também se refere ao texto amadiano como literatura “turística e comercial”. Em uma crítica negativa, Galvão aponta para um discurso literário apelativo, que recorre ao baixo calão, à pornografia e perversão sexual apenas com o intuito de vender mais exemplares. O episódio, de enorme repercussão na imprensa à época, foi relatado na recente biografia de Amado:

Essa oposição entre qualidade e mercado serviu de ponto de partida para seu ensaio pesadíssimo sobre *Tereza Batista cansada de guerra*. Começava por apontar uma idealização da marginalidade baiana; e terminou por dizer que a cena inicial de estupro da personagem fora construída para excitar. Os livros “estavam cada vez maiores para custar mais”, e a “preguiça” impedia o autor de revisar melhor o que escrevia. A menção à preguiça não aparece por acaso. Compõe o estereótipo baiano — quase sempre afrodescendente — tal como é visto nos grandes centros do Sudeste. (AGUIAR, 2018, p. 511-512).

Após os ajuizamentos de Lins, Bosi e Assis Brasil, a constituição do cânone moderno se consolida em torno das noções de regionalismo e romance social nordestino, agrupando obras diversas e dessemelhantes, na tentativa de impor uma homogeneidade. Mesmo em trabalhos que apostam em um afastamento da sociologia da literatura, como é o caso de **Análise Estrutural de Romances Brasileiros** (1973), de Affonso Romano de Sant’Anna, ainda identificamos resquícios dos críticos canônicos. Sant’Anna nos apresenta um método para analisar textos de autores brasileiros a partir de teóricos do Estruturalismo, como Roman Jakobson, Tzvetan Todorov e Roland Barthes. Conquanto a proposta seja uma investigação das estruturas da linguagem, desconsiderando, a princípio, aspectos sociais e históricos da obra, o estudo nos parece impregnado pela crítica sociológica empreendida até ali. **Terras do Sem Fim**, por exemplo, aparece, na categorização de Sant’Anna, como “narrativa contra-

ideológica”. Nesse tipo de texto, segundo o autor, a visão do narrador não coincide com a do poder instituído, permitindo uma obra literária que empreenda uma crítica ao sistema econômico vigente. Em outros termos, Sant’Anna, na tentativa de um exame estrutural do romance, acaba por classificá-lo como obra de denúncia social, emulando a velha crítica das décadas de 1940 e 1950, que rotulou Amado de escritor a serviço das causas político-partidárias.

A narrativa contra-ideológica interessada no espaço real corre sempre o risco às vezes não calculado. Propondo-se contra ideologicamente pode estar realizando apenas um outro tipo de ideologia. Nesse caso sua contra-ideologia é relativa à ideologia a que se refere diretamente. Ela pode ser uma heterotopia em relação à utopia vigente, mas pode ser uma decorrência de uma utopia requerida alhures. Pode-se dar, por exemplo, que uma narrativa contra-ideológica em relação ao espaço ideológico capitalista seja ideológica ao espaço ideológico comunista-socialista. Esse é o risco que corre a narrativa voltada para o espaço real: ela pode cair numa discussão ideológica sobre o conceito do real. (SANT'ANNA, 1989, p. 40).

Já nos anos de 1980, Nelson Werneck Sodré, em **História da Literatura Brasileira** (1982), apoiado em seus antecessores, reitera a localização geográfica como critério de agrupamento, associando romances de Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Amando Fontes e Jorge Amado nesta mesma categoria. Além disso, embora quase 50 anos depois da crítica de rodapé, estão presentes as mesmas ideias de “retrato fotográfico” e espelhamento da realidade.

O chamado “romance nordestino” está plenamente lançado e ampliou a sua área temática, dentro dos limites regionais; aparecem, agora, a área açucareira tradicional, a área pioneira do cacau e até um pouco da área urbana, no que ela reflete a punição injusta que os flagelos climáticos impõem às populações miseráveis da região. A ficção libelista, intencional ou não, fugiu, nesses exemplos, ao imperativo dos temas obrigatórios, seca e cangaço. Não se emancipou do pitoresco, deficiência congênita, mas ganhou novo impulso. Esse tipo de ficção, às vezes simples, às vezes simplista, sem complexidades, meramente descritiva, procedendo a um levantamento informativo e a um apanhado fotográfico, vai ascendendo, sem dúvida, e esse esforço da parte dos escritores encontra ressonância no público. (SODRÉ, 1982, p. 550).

Em sua antologia, Sodré dedica alguns parágrafos a Jorge Amado para, na verdade, desqualificá-lo, assim como fizeram os historiadores anteriores a ele. Para o crítico, trata-se de um romancista de “esquema rotineiro”, que “acumula dados, como numa reportagem”, em “simples notícia, relatório, informação”, a que “acrescenta a desarrumação desses dados, dada a ausência de estrutura de sua ficção” (SODRÉ, 1982, p. 552-553). Segundo ele, haveria em



seus romances mera “descrição de fatos, de acontecimentos, de pessoas” e o “predomínio de um convencionalismo que lembra a mais rudimentar carpintaria romântica, no contraste entre o bem e o mal, em maniqueísmo elementar”. As personagens, por sua vez, seriam precárias e marcadas por um “simplorismo psicológico”. Ao fim da breve análise, revelando sua fonte e influência, com citação em nota de rodapé de trechos de **Os Mortos de Sobrecasaca** (1963), Sodré ainda utiliza o termo “mutilado” para se referir ao escritor baiano, mesmo léxico escolhido por Álvaro Lins nas críticas que aqui referimos anteriormente (SODRÉ, 1982, p. 552-553).

Deste modo, a publicação das antologias literárias, a partir da segunda metade do século XX, representa um anseio dos historiadores, críticos e professores em estabelecer o cânone brasileiro modernista, e, nesse sentido, definir os autores que seriam ou não objeto de estudos mais profundos e analíticos nos programas de pós-graduação que começam a proliferar no país a partir das décadas de 1960 e 1970. A recepção crítica positiva dos experimentos estéticos de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, principalmente a partir da institucionalização da disciplina Teoria Literária, em uma tentativa de retirar a literatura da soberania das análises impressionistas, conferindo à crítica um status de prática científica, marcam uma aproximação da literatura brasileira com o cânone europeu: se pensarmos, principalmente, no modelo de narrativa de autores como James Joyce, Franz Kafka e Virgínia Woolf, marcado pela universalidade do discurso e pelo distanciamento do texto literário do seu contexto histórico e cultural. Deste modo, mais uma vez, Jorge Amado, identificado como romancista do realismo social e histórico, passa a ser atacado porque seu texto não traria, supostamente, inovações linguísticas e recursos de metalinguagem, e a sua literatura, classificada como regional, não propunha a universalidade. Na taxonomia de Bosi, um romance de “tensão mínima” em oposição à transcendência, por exemplo, das obras de Rosa e Lispector.

O momento histórico cultural em que estão inseridas as histórias literárias dos anos sessenta/setenta, últimos momentos da modernidade, segundo Silviano Santiago, privilegia os aspectos estéticos do texto sobre todos os outros. É o momento de exacerbamento das teorias formais, que tomam como categoria de análise e de avaliação a literariedade. O valor, o julgamento positivo estabelece-se pelo refinamento dos materiais — a linguagem, a reflexão sobre a mesma, a paródia. (ALVES, 2006, p. 199).

Assim, o esforço em enquadrar os romances de Amado como “baixa literatura” se dá, em um primeiro momento, por meio da defesa de um caráter político e ideológico em suas obras e, em um segundo momento, constitui-se a partir de critérios estéticos e formalistas,

aludindo à sua suposta pobreza linguística. Ambas as posturas diante da obra do escritor reivindicam uma universalidade que Jorge Amado, presumidamente, não teria conseguido alcançar. De maneira geral, como já referimos, a crítica literária e os estudos acadêmicos realizados a partir dos anos de 1980 reproduziram esse ponto de vista sobre a produção romanesca do escritor.

## **2.6 A emulação canônica e outras leituras (1980 a 2000)**

Compreendemos a recepção crítica das obras amadianas a partir dos anos de 1980, restrita aos romances do referido *corpus*, sob, pelo menos, três perspectivas. A primeira delas, e que nos parece a mais óbvia, diz respeito às leituras que emulam e roboram a crítica canônica, quando os juízos sedimentados nas antologias e histórias literárias de grandes intelectuais, críticos e historiadores da literatura brasileira são tomados como interpretações universais dos romances. A segunda postura tem a ver com as análises que se valem de novos aportes teóricos disponíveis aos críticos, e que começam a surgir nas décadas finais do século XX, entre eles os chamados Estudos Culturais, as teorias feministas e étnico-raciais, as teorias da comunicação e os demais estudos interdisciplinares que procuram articular sociologia, antropologia cultural, crítica literária, cinema, economia política e filosofia. Por último, identificamos ainda uma terceira perspectiva, aquela que está preocupada, ainda que de maneira incipiente, em apontar os regimes discursivos que atravessam o texto amadiano, considerando uma produção ficcional sempre implicada pelos sistemas de verdade em vigência no período em que as obras foram publicadas. Nossa leitura crítica dos romances em questão, como veremos no terceiro capítulo desta tese, coaduna-se, inclusive, com esta última perspectiva, conquanto nossa pesquisa proponha, de maneira distinta, a articulação entre três importantes regimes discursivos presentes em grande parte da obra do escritor.

É necessário referir, no entanto, que a primeira postura apontada acima é a dominante nas leituras críticas de Jorge Amado no final do século XX e início do XXI, isto é, os ajuizamentos dos críticos canônicos prevaleceram e são, por isso, emulados e reafirmados em artigos de revistas científicas, dissertações, teses, ensaios e demais produções acadêmicas e edições comemorativas da vida e obra do romancista. É assim que temos publicações como **Literatura do cacau: ficção, ideologia e realidade em Adonias Filho, Euclides Neto, James Amado e Jorge Amado (2006)**, em que o texto literário serve para desnudar “as contradições da realidade histórico-social brasileira, enfocando a questão do oprimido e indicando possibilidades de superação” (CARDOSO, 2006, p.9); sendo a literatura de Amado

profundamente marcada por “uma preocupação com a história, referenciando a realidade concreta” (CARDOSO, 2006, p.154). Ou ainda, um romancista capaz de empreender a “reconstituição documentária da civilização cacaueira baiana”, que expõe “cenas e situações dentro da geografia típica” e que, por isso mesmo, é “o intérprete, crítico e historiador de nossa condição social” (MATTOS, 2013, p.28); conforme consta no artigo “O chão de cacau em Jorge Amado”, na edição comemorativa **100 anos de Jorge Amado: História, Literatura e Cultura** (2013).

Deste modo, a leitura de textos publicados em colóquios e edições comemorativas demonstram a predominância do viés sociológico, em um esforço de demonstrar que a literatura é subordinada à história, confundindo regimes discursivos de natureza diferente, o discurso da ficção e o discurso da história. O resultado desse engano faz a literatura, vulgarmente, ser um instrumento transparente de representação documental da realidade social, ignorando que ela mesma, a literatura, é uma prática real, material, simbólica e, ao mesmo tempo, uma prática histórica que, portanto, será sempre datada. Tal postura diante do objeto literário desconsidera algo que nos parece fundamental, que é, justamente, a ideia de que a produção ficcional, enquanto um produzir simbólico, está implicada por um conjunto de elementos contraditórios, que envolvem, por exemplo, produtores, autores, técnicas retóricas normativas ou não normativas, meios materiais de comunicação dos produtos literários, consumidores de literatura e públicos diversos com diferentes competências culturais. Em outros termos, uma prática simbólica que transforma representações sociais, colocando em cena os resultados dessa transformação na forma peculiar de artefatos, isto é, de objetos construídos, que são os próprios textos. Sem esquecer, obviamente, que essa produção simbólica será sempre objeto de apreciação, de crítica e de interpretação.

É desta maneira que Jorge Amado deixa, muitas vezes, de ser ficcionista para se tornar historiador e sociólogo. Em “Representações identitárias e memoriais na obra de Jorge Amado: individuação, coletivismo e utopias lírico-libertárias”, de autoria de Jorge de Souza Araújo, que integra o volume **Jorge Amado: 100 anos escrevendo o Brasil** (2013), temos um bom exemplo disto. Vejamos o excerto:

[...] a obra de Jorge Amado confirma e sacramenta a *exuberância existencial do povo brasileiro* (a partir de um microcosmo definitivamente representativo, o viver baiano no século 20), seguindo a lógica prescrita por todo grande romancista em toda grande literatura: identificar-se e refletir com *fidedignidade as expressões sociais, culturais, éticas e identitárias* do povo que as encena e vive, e que palpita nas páginas de *rememoração de sua história*. (ARAÚJO, 2013, p.129, grifos nossos).

As noções genéricas de identidade brasileira e de nacionalismo são, mais uma vez, mobilizadas para explicar a ficção, a partir de uma sedimentação que remonta os escritores do chamado período romântico. No entanto, na segunda metade do século XX, a mobilização desses conceitos se dá, predominantemente, em chave sociológica e marxista. No mesmo volume, encontramos o artigo “Memória do coronelismo baiano nas obras de Jorge Amado”, de Maria Angélica Rocha Fernandes, em que o romancista é apresentado como o “porta-voz do povo brasileiro”, uma vez que sua literatura “apresenta as características da vida da Bahia, suas ruas, suas mazelas, sua gente, permitindo ao leitor reconhecer nas narrativas cenas de sua urbe, cenas cotidianas” (FERNANDES, 2013, p. 331).

Além de “porta-voz do povo brasileiro”, Amado é ainda “historiador do Brasil republicano” e “historiador social” no artigo “O romancista como historiador: Jorge Amado e a história”, de Paulo Santos Silva, que integra outro volume, **Jorge Amado: literatura e política** (2015), organizado por Myriam Fraga, Aleilton Fonseca e Evelina Hoisel. Em análises mais rigorosas, como é o caso de “Revolução e liberdade em Jorge Amado”, de Ana Rosa Neves Ramos, embora identifiquemos resíduos da crítica marxista, há uma sinalização importante para as implicações do texto amadiano enquanto produção simbólica. Ramos reconhece, por exemplo, a existência de pressupostos estéticos e ideológicos que conformariam os romances, em função das políticas culturais do Partido Comunista soviético; como é o caso do privilégio dado pelo escritor à representação das classes populares em suas narrativas, que faz parte, como ela mesma demonstra, de uma agenda do partido.

O escritor buscava tratar a “cultura popular” em consonância com a sua posição de intelectual militante do Partido Comunista, que, naquele momento, pregava a ideia de penetração nas *raízes populares*, ao difundir um tipo de nacionalismo que opunha os elementos dessa cultura ao cosmopolitismo das classes dominantes. Vale salientar que, ali, o popular não aparecia como elaboração do povo, e sim como a captação privilegiada dos elementos do bom senso, presentes nas manifestações populares. (RAMOS, 2015, p. 128).

Romances como **Capitães da Areia** são tomados como objetos sociológicos, tornando possível apreender a vida da população negra e das classes excluídas na Bahia, da primeira metade do século XX, por meio da análise das representações de Jorge Amado, como é o caso de “Capitães da Areia e a representação dos pretos, pobres e bandidos na literatura amadiana”, de Aline Santos de Brito Nascimento. Ao comparar a narrativa com a “realidade das minorias marginalizadas”, a autora identifica na produção ficcional uma “grande carga de historicidade

e memória, funcionando como exemplar da função social da literatura” (NASCIMENTO, 2015, p. 140).

Encontramos ainda resíduos das críticas impressionista e canônica nos textos que compõem um volume, publicado em 2008, produzido em comemoração aos 70 anos de **Mar Morto**. Em artigo intitulado **O cenário mítico em Mar Morto**, o professor Jacques Abdelkrim Saidi Salah investiga passagens do romance que, supostamente, se referem diretamente à realidade, como é o caso da personagem Dulce que, para ele, poderia ser a representação da freira Maria Rita de Sousa Brito Lopes Pontes, conhecida como Irmã Dulce:

[...] E que dona Dulce seria esta de *Mar Morto*? Uma professorinha abnegada, mais preocupada com o alimento material e intelectual dos filhos dos pescadores do que com a própria sorte. Seria ela, em 1936, uma antevisão daquela que, muitos anos depois, se tornaria a mãe dos infelizes e dos doentes, a primeira santa baiana? (SALAH, 2008, p. 99).

Sobre o mesmo romance, embora por outra perspectiva, encontramos reverberações dos ajuizamentos de Antonio Candido, a partir da noção da dialética entre documento e poesia, como é o caso dos textos “Jorge Amado e os romances do mar”, de Hélio Pólvora, e “Imagens e canções do mar: o lirismo em Mar Morto”, de Evelina Hoisel. Se para Pólvora, “prosador e poeta andam de mãos juntas e se embalam nas cantigas populares” (PÓLVORA, 2008 p. 57), colocando-se, assim, ao lado de Candido, Hoisel reitera o lirismo no romance para, no entanto, propor novas possibilidades de leitura deste recurso poético. Para isso, a pesquisadora mobiliza o pensamento de autores marxistas, como Theodor W. Adorno, e defende que o lirismo aparece na prosa como uma reação à coisificação do homem nas sociedades burguesas.

Pode-se então entender como em *Mar Morto* as questões sociais, a partir do viés lírico, ganham uma coloração e uma conotação mais amplas, exemplificando a tese de Theodor Adorno em seu antológico “Discurso sobre lírica e sociedade”, de que a lírica não é mera representação de particularidades e individualidades, por ser expressão de um eu. Adorno redimensiona a lírica a partir da linguagem, mostrando que o conteúdo de um poema não é apenas a expressão de emoções e experiências individuais [...] *Mar Morto* coloca a problemática social de maneira mais aberta e condensada, deixando ao leitor a oportunidade de refletir, sem condicionamentos ideológicos muito marcados, sobre as questões sociais que nele circulam [...]. (HOISEL, 2008, p. 64-65).

Mais uma vez, o texto narrativo, mesmo quando associado à linguagem poética, serve apenas para colocar o problema dos conflitos sociais e políticos de uma sociedade espelhada na ficção. Mais do que instrumento de explicação do mundo social, é ainda, muitas vezes,

ferramenta de descrição da tópica romântica da “cor local”, ou seja, o conjunto de características específicas de determinada região, a exemplo de aspectos geográficos, costumes, dialetos da comunidade, traços paisagísticos e detalhes topográficos. Em **As vozes da mata no romance de Jorge Amado**, de Aleilton Fonseca, que integra o volume **Jorge Amado: Baía de Todos-os-Santos, guia de ruas e mistérios** (2016), o autor defende, por exemplo, que o romancista baiano é um “pioneiro da reflexão sobre a biodiversidade da Mata Atlântica, cobertura natural e simbólica da civilização dos frutos de ouro” (FONSECA, 2016, p. 134).

Em *Terras do sem-fim* e em *Tocaia Grande*, Amado insere a geografia baiana num entorno mais amplo, alocando os espaços romanescos dentro da Mata Atlântica, nas suas trilhas e clareiras, nas colinas, beirando os rios, aos pés dos aceiros das matas, por onde se registraram os vastos plantios e as grandes colheitas, na região dos verdes e ensombrados cacauais da terra sul baiana. Trata-se de um ciclo ficcional fundador, de lastro sociológico, histórico e antropológico, de grande alcance como obra ficcional e como documento, para a fixação de aspectos e elementos multi-identitários da Bahia, para além do Recôncavo e do sertão, no conjunto da literatura e cultura brasileiras. (FONSECA, 2016, p. 127).

Notemos que a descrição de Fonseca é quase um retorno à tópica do “retrato fotográfico” dos críticos impressionistas dos anos de 1930 e 1940, que descrevemos aqui anteriormente. No entanto, como veremos mais adiante, essa ideia de “cor local” e de traços específicos de determinada região, associados à noção da literatura como homologia das estruturas da sociedade baiana, irão culminar em um léxico crítico que, talvez, esteja entre os mais danosos à literatura amadiana: o regionalismo. Sabe-se, por exemplo, que tanto Jorge Amado quanto Rachel de Queiroz rejeitaram o rótulo de “romance regionalista” para classificação de suas obras: Queiroz preferia “romance-documento” e Amado, “romance de 30” (AGUIAR, 2018, p. 87). No próximo capítulo deste trabalho, iremos fazer uma espécie de genealogia da categoria regionalista, demonstrando seus primórdios, apropriações, desenvolvimentos, inflexões e seus usos na constituição daquilo que se convencionou chamar de cânone moderno da literatura brasileira. Isto posto, não iremos tratar, neste momento, das críticas que circunscreveram o romance de Amado como regionalista, porque deixaremos essa exposição para a ocasião oportuna.

Por ora, é importante referir que a circunscrição regionalista, produto resultante de uma interpretação sociológica do texto de ficção, predominou entre as leituras feitas sobre os romances amadianos a partir, sobretudo, da publicação de **História Concisa da Literatura Brasileira**, de Bosi. Em seu duro parecer crítico, em que classificou o escritor como

“romancista de tensão mínima” e mero “contador de histórias regionais”, o intelectual uspiano delimitou a literatura de Jorge Amado como construção ficcional fora do eixo central de produção, porque obra regional e periférica, indiferente, portanto, às inovações e ao desenvolvimento próprios dos grandes centros urbanos do país. Do ponto de vista do referente, um tipo de romance regionalista que só poderia representar o atraso do Brasil provinciano e rural, e, sob a perspectiva estética, um projeto literário completamente deslocado e inferior àquele dos autores modernistas de São Paulo e Rio de Janeiro.

A análise puramente sociológica, que concentra a explicação literária apenas no referente, também desprezou aspectos importantes das obras, entre eles os recursos estilísticos, que, em Jorge Amado, estavam a serviço da emulação da linguagem popular e reforçavam os valores da oralidade já presentes na literatura de cordel. Para alguns críticos, o recurso intencional não passava de empobrecimento linguístico, ou mesmo de uma incapacidade do autor de dominar as normas gramaticais. Sobre este desprezo da crítica em relação ao texto amadiano, o poeta Ferreira Gullar afirmou: “Eis uma das questões que a crítica mais cedo ou mais tarde terá de encarar com seriedade, pois a obra de Jorge Amado é, entre outras coisas, a busca de uma linguagem literária que, sem abrir mão das qualidades encantatórias, quer ser ao mesmo tempo contundente e crítica” (MACHADO, 2006, p. 64, Apud GULLAR, 1977).

No prefácio de **Jorge Amado: romance em tempo de utopia** (1996), o professor e pesquisador Paulo Azevedo Bezerra acredita que o preconceito estético relativo à linguagem dos romances de Amado foi uma forma de dissimular outro preconceito, este ideológico, e também de esconder, na verdade, um “despreparo teórico para compreender o real significado da obra<sup>42</sup>, além do desconhecimento das matrizes populares” que alimentam a narrativa amadiana (DUARTE, 1996, p. 11).

Mesmo a crítica favorável, como é o caso de Eduardo de Assis Duarte, teve dificuldades em se desvencilhar dos pressupostos naturalizados pela crítica formadora do cânone. Propondo uma superação da “crítica das belezas” e da “crítica dos defeitos”, a partir de uma leitura dos romances de Amado que levassem em conta a natureza de seu projeto

---

<sup>42</sup> Não nos parece excessivo referir que a expressão “real significado da obra” é fruto de uma visão essencialista que, nesta pesquisa, procuramos nos afastar, seja por meio da perspectiva do discurso, a partir de Michel Foucault, seja através dos estudos de recepção que, como vimos até aqui, denega qualquer tipo de significado oculto por trás de um texto literário. Jauss, mais uma vez, nos ensina: [...] Quem acredita que, em consequência unicamente de seu mergulho no texto, o sentido “atemporalmente verdadeiro” de uma poesia teria de descortinar-se de forma imediata e plena ao intérprete — postado, por assim dizer, exteriormente à história e acima de todos os “equivocos” de seus predecessores e da recepção histórica — escamoteia o emaranhado da história do efeito [*Wirkungsgeschichte*] no qual se encontra enredada a própria consciência histórica” [...] (JAUSS, 1994, p. 36-37).

literário e os regramentos aplicados para sua concretização, Duarte não conseguiu escapar da visão sociológica. Ao considerar **Terras do Sem Fim** como um romance romanesco, isto é, um modelo ficcional fundado na conjunção da herança da narrativa popular com o realismo de feição social, o autor adotou pressupostos que são associados ao próprio regionalismo. Para ele, a obra é um registro da “história do capitalismo agrário no Brasil”, uma vez que Amado “conseguiu trazer para a literatura todo o ciclo histórico da primitiva disputa fundiária. E, como poucos, soube fazer da memória coletiva obra de arte” (DUARTE, 1996, p. 152). Mais uma vez, as contradições da história social e política falam pela voz do indivíduo narrador, proclamador e mensageiro dos anseios populares.

Aqui, portanto, constatada a predominância do materialismo histórico para a leitura dos romances amadianos, poderíamos nos perguntar: a homogeneização da crítica diante de obras tão distintas e heterogêneas e a circunscrição do romancista como cronista social, e não como artista da palavra, poderiam se constituir como uma operação de tentativa de exclusão de Jorge Amado do cânone moderno brasileiro? Se a resposta for positiva, conforme alguns pesquisadores e estudiosos da recepção crítica do escritor defendem, deveríamos ainda nos questionar a respeito das razões pelas quais ele foi rejeitado pela crítica acadêmica e sua obra atrelada à categoria de “literatura menor”. Para Evelina Hoisel, a reprovação tem a ver com os critérios da própria crítica literária que, à época de publicação dos romances, como já referimos acima, operava por meio de critérios dicotômicos e hierarquizantes, tributários de uma concepção eurocêntrica, preponderante naquele período.

Nesse contexto em que a problemática estética identificava a qualidade das obras a partir de critérios de pureza e fidelidade em relação aos modelos europeus, os textos de Jorge Amado provocaram efetivamente um ruído. No conjunto romanesco amadiano, imagens díspares superpõem-se, dialogam, delineando modos alternativos de sociabilidade e esboçando um projeto de sociedade em que a mistura é o principal mediador de conflitos. Contra um projeto de modernização da nação baseado em uma retórica da exclusão, Jorge Amado arquiteta outro projeto que se constrói através dos contatos culturais, das interlocuções, e da pluralidade das práticas sociais, expondo os preconceitos hierarquizantes que prevaleciam em segmentos das elites sociais e culturais de sua época, principalmente no que diz respeito aos elementos da cultura popular e da cultura africana. Seus romances encorpam questões históricas, sociais, antropológicas, religiosas, culturais e estéticas que constituem a nossa diversidade e a nossa pluralidade identitária, quando o que prevalecia era o critério de unidade e reprodução do mesmo. (HOISEL 2014, p. 10).

Ao questionar-se sobre a postura sistematicamente negativa e superficial dos críticos em relação a Jorge Amado, a professora Ivya Alves, em “As relações de poder da crítica literária e os romances de Jorge Amado” (2013), coaduna-se com Hoisel. Para ela, em



resumo, “o paradigma da crítica tomou como parâmetro de avaliação a natureza formalista, o espírito de pesquisa estético-formal que estava nas origens do movimento modernista europeu” (ALVES, 2013, p. 119). Nesse sentido, a preocupação dos intelectuais em seguir modelos metropolitanos ocidentais, em uma clara demonstração de submissão ao pensamento europeu, “chegou ao ponto de desconhecer totalmente outras regiões do Brasil, que não fossem o centro do poder político e econômico, isto é, o eixo Rio de Janeiro-São Paulo-Minas Gerais” (ALVES, 2013, p. 93). Considerando o Brasil um “país homogêneo e não diversificado”, tomaram a literatura produzida em outras regiões como exóticas e localistas.

Admirado tanto com a ambiguidade dos críticos quanto com o sucesso de vendas dos romances de Jorge Amado, o historiador francês Jean Roche, que atuou como docente na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) nas décadas de 1940 e 1950, publicou, em 1987, um livro dedicado, exclusivamente, ao tema da rejeição do escritor entre os críticos canônicos: “A questão que deu origem a este ensaio foi saber se Jorge é bem — ou mal — amado” (ROCHE, 1987, p. 9). Ao identificar que boa parte dos censores da literatura amadiana operava a partir de uma crítica ao partidarismo e engajamento político do escritor, Roche empreende um levantamento de todas as obras publicadas apontando personagens, cenários e ações dramáticas que poderiam associar o romance às causas ideológicas. A conclusão do historiador é que, excluídas as obras como **O Mundo da Paz** (1951) e **Subterrâneos da Liberdade** (1954), feitas sob encomenda do Partido Comunista, não seria possível afirmar que a produção ficcional de Amado fosse classificada como literatura engajada ou proletária.

A primeira pergunta era: sua arte traz as marcas de seu engajamento? Refutamos qualquer termo que, tal como estigmas, pudesse ser pejorativo e prejudicasse antes do exame do assunto. E, por engajamento, entendemos aqui a adoção da ideologia e a aceitação da disciplina comunista de que a obra literária traz o testemunho. Nossa resposta é globalmente negativa. [...] Pois o que descobrimos em seus romances é o homem Jorge Amado, com sua sensibilidade pessoal, com seu ideal pessoal (revolução sem ideologia, socialismo com rosto humano, democracia e liberdade), ideal esse de que a disciplina e ortodoxia do comunista parecem hoje, divergir bastante. (ROCHE, 1987, p. 205-206).

Mais uma vez, recorremos ao prefácio de **Jorge Amado: romance em tempo de utopia**, em que o professor Paulo Azevedo Bezerra aponta algumas razões para a ausência de estudos sistemáticos sobre a obra de Jorge Amado. O escritor é, segundo ele, o mais lido dentro e fora do Brasil e é, ao mesmo tempo, o menos estudado nas universidades brasileiras.

[...] Essa lacuna, injustificável sob qualquer motivo, deve-se a vários fatores, um dos quais ligado ao falacioso argumento de que a obra do romancista baiano seria de baixa qualidade estética, o que tornaria desmerecida de integrar o Olimpo das obras pesquisáveis. Daí a ausência ou o número ridiculamente irrisório de teses sobre Jorge Amado nas nossas universidades. Por sua vez, a crítica da obra amadiana tem-se caracterizado, com raras exceções, pela falta de abrangência e profundidade, por um preconceito estético que frequentemente mascara o preconceito ideológico e, principalmente, pelo despreparo teórico para compreender o real significado da obra, além do desconhecimento das matrizes populares que a alimentam. Em vista disso, mantém-se quase sempre alheia à natureza do projeto amadiano, passando à margem ou simplesmente ignorando as convenções de que o autor lançou mão para concretizá-lo. Sob o pretexto de defender a continuidade do projeto estético do modernismo, essa crítica, ora à esquerda, ora à direita, acaba resvalando na unilateralidade ao enfatizar aqui os aspectos apenas positivos, ali os aspectos apenas negativos, caindo num reducionismo centrado nas fragilidades ou nos méritos, sem nunca chegar a uma compreensão mais profunda e abrangente do objeto em estudo. (DUARTE, 1996, p. 11).

Parece-nos desnecessário referir aqui todas as discussões e as suposições concernentes à objeção da crítica literária em relação à Jorge Amado. A questão foi tema de inúmeros artigos, ensaios e livros que tentaram, empenhadamente, identificar as exatas intencionalidades de cada crítica, de cada crítico, de cada detrator. Estudiosos da literatura amadiana como Eduardo Portella e Eduardo de Assis Duarte, as já citadas Ivia Alves e Evelina Hoisel, bem como Ana Maria Machado e Márcia Rios da Silva, apontaram variadas razões, que vão desde a militância política e o envolvimento com os partidos de esquerda, passando pelo sucesso editorial e êxito de público, até a inserção do escritor nos meios de comunicação de massa, como a televisão e o cinema.

Nossa preocupação, entretanto, não é propriamente identificar as razões pelas quais o autor foi rejeitado, mas compreender de que maneira a crítica operou tal rejeição, isto é, analisando os diferentes léxicos críticos e pressupostos teóricos que embasaram a recusa, tendo em conta que eles são, assim como as próprias obras, históricos e, portanto, não podem ser tomados como substanciais ou universais, uma vez que sofrem, ao longo do tempo, inúmeras inflexões e apropriações. Com Jauss, aprendemos que algumas dessas categorias críticas, como é o caso do “regionalismo”, podem se sedimentar com o passar dos anos, acumulando sentidos e adquirindo camadas cada vez mais sólidas e homogêneas, ao ponto de, em dado estágio dessa sedimentação, serem consideradas como naturais. Em alguns casos, como veremos a seguir, chega a ser difícil acreditar que elas, na verdade, não passam de construções intelectuais.

A rejeição na academia, apontada pelos estudiosos da literatura amadiana, foi confirmada em nosso levantamento no catálogo de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). A busca pelo verbete “Jorge Amado”, no universo de pesquisas restritas às áreas de Letras, Linguística e Artes, entre 1992<sup>43</sup> e 2022, nos revelou, em um período de três décadas, a existência de 280 pesquisas relacionadas direta ou indiretamente à obra de Amado, sendo 199 dissertações de mestrado e 81 teses de doutoramento. Entre os trabalhos, 35 foram realizados em programas de pós-graduação na Universidade Federal da Bahia (UFBA), 22 na Universidade de São Paulo (USP), 21 na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), 17 na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e 15 na Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

Se compararmos o número de pesquisas sobre Amado com o quantitativo de outros escritores brasileiros, veremos que, de fato, ele despertou pouco interesse na academia, sobretudo antes de sua morte, no ano de 2001<sup>44</sup>. Guimarães Rosa e Clarice Lispector, por exemplo, no mesmo período referido acima, suscitaram um número três vezes maior de trabalhos relacionados às suas obras. Foram 933 dissertações e teses sobre a produção ficcional de Rosa e 875 pesquisas sobre a de Lispector, em terceiro lugar aparecem Graciliano Ramos, com 578 trabalhos, em seguida Carlos Drummond de Andrade, 373, e Monteiro Lobato, com 357. Até seu falecimento, Jorge Amado estava entre os autores menos pesquisados na academia, cenário que se modifica com o crescente interesse de pesquisadores nos departamentos de letras e literatura motivados pelas homenagens póstumas. Antes de 2001, identificamos apenas 28 trabalhos sobre o escritor. Se em 1992, quando os registros começam a aparecer na Plataforma Sucupira, havia uma única pesquisa em desenvolvimento

---

<sup>43</sup> O catálogo de teses e dissertações da CAPES reúne registros desde 1987, mas as pesquisas a partir do verbete “Jorge Amado”, registradas, atualmente, na Plataforma Sucupira, só começam a aparecer no ano de 1992. As informações sobre os trabalhos são disponibilizadas pelos programas de pós-graduação e, por isso, não há regularidade e garantias de que todas as dissertações e teses sejam acessadas em sua integralidade. Por isso, muitas de nossas análises se basearam nos títulos, nos resumos, nos orientadores e na bibliografia da pesquisa.

<sup>44</sup> Em 2001, ano de seu falecimento, o número de pesquisas sobre o escritor na academia ainda era pouco relevante. A ideia de que Jorge Amado era um romancista cooptado pela indústria do entretenimento, por conta de suas adaptações para o cinema e televisão, contribuía para que sua obra não despertasse tanto interesse de professores e intelectuais. Semelhante postura era adotada por alguns jornalistas e coordenadores de redação de grandes periódicos da imprensa brasileira. Um editorial de capa do *Jornal do Brasil*, no dia seguinte à sua morte, em 7 de agosto de 2001, talvez nos revele um pouco a maneira como parte dos formadores de opinião enxergava o artista. No texto, no mínimo desrespeitoso à memória do escritor, lê-se: “No fim dos anos 50, mais e mais, seus romances afundaram no pitoresco, na macumba-para-turista, na obscenidade untuosa e no esquematismo populista. É esse o Jorge Amado do qual se apropriou a máquina mercante da indústria cultural, em filmes e minisséries que moeram sua rebeldia em troca das bilheterias polpudas e audiências formidáveis”. A respeito dos romances publicados até 1958, ano de lançamento de **Gabriela, cravo e canela**, têm-se ainda: “...o escritor comprometeu sua arte. Tornou-se um dócil propagandista da máquina do Kremlin, mais preocupado em justificar os crimes de Stalin e em fazer a hagiografia de Luiz Carlos Prestes do que em fazer boa literatura” (*JORNAL DO BRASIL*, capa, 7/08/2001).

sobre Jorge Amado, nos primeiros anos após sua morte eram, pelo menos, dez estudos sendo desenvolvidos por ano.

Os trabalhos mais relevantes, considerando aqueles que foram selecionados para colóquios, congressos e simpósios sobre o escritor, são, de maneira geral, orientados ou examinados por conhecidos pesquisadores da literatura amadiana no Brasil, entre eles, Eneida Leal Cunha, Eduardo de Assis Duarte, Ana Rosa Neves Ramos, Eduardo Portella, Ivia Iracema Duarte Alves, Maria Eunice Moreira e Tania Regina Oliveira Ramos. Com exceção da professora Ivia Alves, que se dedicou a estudar a recepção crítica de Amado, estes pesquisadores, quase sempre, interpretaram os textos literários ora a partir de uma chave sociológica e marxista, ora sob a perspectiva transdisciplinar dos estudos pós-coloniais, das questões identitárias e de gênero, de abordagens sobre minorias e de estudos derivados da virada culturalista. Conforme Alves (2013, p. 115):

As narrativas passam, então, a ser enfocadas a partir de várias perspectivas: sob o ponto de visto do erotismo, com o enfoque da psicanálise, observando as relações de gênero, sob o olhar da crítica sociológica e através dos instrumentais da antropologia cultural, cada vez mais iluminando não só os romances, sua estrutura e organização, bem como a cultura baiana”.

Considerado como um dos autores que mais representou a cultura afro-brasileira em suas narrativas, Amado passou a despertar o interesse de pesquisadores de estudos étnicos e raciais nos programas de pós-graduação das universidades brasileiras, bem como as investigações voltadas para as representações do feminino nos romances. Assim, a partir dos anos de 1990, temos uma profusão de trabalhos que se dedicam a estudar, por exemplo, suas famosas personagens femininas. São incontáveis artigos e dissertações sobre Gabriela, Tereza Batista, Dona Flor, Dona Ana, Tieta, entre outras, seja para apontar os problemas da representação do feminino na literatura amadiana, seja para demonstrar que as mulheres de Jorge são, anacronicamente, insubmissas e “empoderadas”.

Em **Lívia, substituta simbólica de Guma**, publicado no volume **Jorge Amado de todas as cores** (2011), Nancy Vieira, apoiada em teorias feministas, trata de Lívia, personagem de **Mar Morto**, como uma mulher que rompe uma ordem machista e patriarcal, porque assume o lugar do marido nos saveiros da Baía de Todos os Santos e apropria-se de um papel importante, tradicionalmente masculino, entre os homens do mar. “O autor baiano desconstrói o lugar do feminino, como aquele que fica no cais, mas é evidente que não se trata de um discurso feminista *avant la lettre*, não se pode exigir que os autores deem sempre conta de um porvir” (VIEIRA, 2011, p. 63).

As pesquisas de natureza transdisciplinar constituem-se, nesse período, como uma alternativa à exaurida, embora resistente, interpretação sociológica. Em artigo intitulado “O Nordeste das tempestades: história e etnografia dos espaços no livro *Mar Morto* de Jorge Amado”, Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2008, p. 25) defende que **Mar Morto** não pode ser enquadrado como romance socialista, uma vez que ele “se estrutura muito mais em torno de uma etnografia dos espaços, de certa cartografia dos espaços da cidade da Bahia, do que propriamente em torno de uma trama histórica”. Em oposição à ideia de espelhamento da sociedade baiana, apoiado em teóricos como Gaston Bachelard e Michel Foucault, Júnior sustenta que o espaço da Cidade da Bahia é mítico e utópico:

[...] As emoções das personagens podem dar cores diferentes aos mesmos espaços, já que, como nos ensina Bachelard, os espaços são construções subjetivas, construções poéticas, além de suportes materiais de relações sociais e culturais. O livro também nos oferece espaços utópicos, espaços para a fuga do real, para a construção de outras realidades, o que Michel Foucault chamou de construção de heterotopias, espaços que dão passagem para o sonho e o desejo. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p. 28-29).

Semelhante perspectiva é utilizada em **Rua e liberdade, a utopia de um lugar em Capitães da Areia de Jorge Amado**, de Antonia Torreão Herrera, que integra o volume **Jorge Amado: Cacau – a volta ao mundo em 80 anos** (2014). A autora propõe um completo deslocamento da questão de denúncia social para uma ética da liberdade e da utopia do espaço urbano, denegando a noção de retrato social da Salvador da primeira metade do século XX, visão exaustivamente reiterada sobre o romance. Em **A magia irônica dos pássaros num conto de Jorge Amado**, de Edilene Matos, a superação do realismo social também se dá por meio da ideia de liberdade que, segundo a autora, “é o grande tema da literatura amadiana”, uma vez que seus personagens buscam sempre o espaço da liberdade, enquanto “palco de alegorias e ousadas utopias”. Para Matos, em um universo ficcional dessa natureza não é possível falar em verdades históricas ou representação da sociedade: “A função simbolizadora da imaginação não pretende uma verdade científica, mas uma verdade contida nas percepções. O imaginário, espaço que abriga a imaginação, delinea, em oposição a uma verdade científica, uma verdade de ordem perceptual” (MATOS, 2013, p. 80).

Outra possibilidade aberta pela visão multidisciplinar dos Estudos Culturais tem a ver com o crescente interesse pelo repertório afro-brasileiro presente no universo ficcional do escritor. No compêndio **Cacau, vozes e orixás na escrita de Jorge Amado** (2013), encontramos textos que analisam os aspectos da mitologia afro-brasileira e os diversos arquétipos da cultura negra presentes na produção ficcional amadiana. Sob uma perspectiva

biográfica, relacionando vida e obra, autor e suas personagens, Telma Maria Bernardes Amaral, em “O autor e a criação: Jorge Amado, o Exu da esperança”, toma o sujeito Jorge Amado a partir do arquétipo da entidade da religiosidade afro-brasileira responsável pela comunicação entre homens e orixás, entre orum e ayê.

O arquétipo de Exu também é objeto de estudo em **Jorge Amado: da ancestralidade à representação dos orixás** (2014), de Gildeci de Oliveira Leite, em que o pesquisador demonstra o repertório da religiosidade afro-brasileira presente na construção narrativa de **Dona Flor e seus dois maridos** (1966), sob a perspectiva das personagens Dona Flor e Vadinho, a partir dos arquétipos de Oxum e Exu, respectivamente. O autor ainda tece críticas às leituras que circunscrevem a obra como “romance de costumes”, ou narrativa de apelo sexual, e afirma que tais rótulos são resultado de um total desconhecimento sobre a mitologia afro-brasileira e a incapacidade dos críticos de compreenderem esses aspectos na tessitura do texto amadiano.

É preciso pensar numa nova leitura de Jorge Amado, buscar a capacitação para enxergar o belo, o maravilhoso e o fantástico que se apresenta, também, para além das leituras superficiais. O embasamento para tais interpretações pode ser encontrado nas ruas da velha “Cidade da Bahia”, nos candomblés de orixás, nos cultos de Baba-Egum, nos salões de festas de umbanda e nos escritos antropológicos. [...] O primeiro passo deve ser a admissão do desconhecimento da causa ou do universo formador da cultura e das religiões afro-brasileiras. Somente a assunção do desconhecimento pode levar à possibilidade de conhecer e fazer com que alguns pesquisadores retirem Jorge Amado do rol dos escritores considerados fáceis. (LEITE, 2014, p. 150).

Como vimos, a crítica acadêmica no século XXI, ao promover um deslocamento na cadeia de recepções, abriu caminho para uma revisão dos romances amadianos, a partir, sobretudo, de um vasto campo de possibilidades de caráter transdisciplinar, que ensejaram leituras das mais diversas, se bem que muitas delas não deixassem de reproduzir categorias e léxicos mobilizados tanto pela crítica impressionista da primeira metade do século XX quanto pelos historiadores literários das antologias das décadas de 1970 e 1980. Resta-nos ainda, portanto, neste último momento da recepção crítica da obra amadiana, apresentar, de maneira introdutória, uma vez que será tema de nosso terceiro capítulo, a perspectiva crítica que procura apontar os regimes discursivos e os sistemas de verdade que atravessam o discurso literário de Jorge Amado.

Embora compreendam o objeto literário sob a ótica dos atravessamentos discursivos que ele sofre no momento de sua produção, os críticos que identificamos apontaram apenas uma *doxa* e não consideraram outros regimes importantes, nem tampouco estabeleceram uma

conexão entre eles. Ao nosso ver, a articulação entre o conjunto de juízos e os sistemas de verdade em vigência naquele período é condição *sine qua non* para compreender a produção ficcional do escritor baiano, ao invés de considerá-la, instantaneamente, como homologia das estruturas sociais e tratado histórico sobre a Bahia da Era Vargas<sup>45</sup>. O professor Nelson Cerqueira, por exemplo, demonstrou, com muito rigor intelectual, os regramentos estéticos e ideológicos que perpassam a literatura amadiana em **A política do Partido Comunista e a questão do realismo em Jorge Amado** (1988) e **Uma visita a Jorge Amado** (2013). Na mesma trilha, a pesquisadora Ana Rosa Neves Ramos aponta uma espécie de modelo de “cultura popular” adotado pelo escritor em sua produção romanesca nos artigos “Desigualdade e exclusão em Jubiabá”, que integra o volume **Colóquio Jorge Amado: 70 anos de Jubiabá** (2006), e **Jorge Amado e os campos da produção cultural e política no Brasil dos anos 30 a 50**, publicado em **Jorge Amado: 100 anos escrevendo o Brasil** (2013). Sob equivalente perspectiva, temos ainda **Projeto literário e romance proletário: reavaliando a política na obra de Jorge Amado**, de Gustavo Rossi, no compêndio **Jorge Amado nos terreiros da ficção** (2012), em que o autor demonstra como a chamada primeira fase da literatura amadiana é atravessada pelo regramento discursivo das políticas culturais soviéticas; e **100 anos de Jorge Amado: uma apresentação**, de Ana Maria Machado. Por outro lado, temos pesquisas que identificaram as teorias antropológicas da mestiçagem por trás das ideias de “povo”, “identidade brasileira” e “nacionalismo” nas narrativas do escritor. Entre elas, **Uma leitura antropológica de Jorge Amado** e **Jorge Amado, Pedro Archanjo e Manuel Querino na Tenda dos Milagres**, ambas de Ilana Seltzer Goldstein, **Jorge Amado e a utopia racial brasileira**, de Eduardo de Assis Duarte, e **Gente só morre para provar que viveu: caminhos de Jorge Amado em Mar Morto**, de Rubens Alves Pereira.

Nenhuma delas, no entanto, trata da questão, que nos parece central e que atravessa integralmente as obras de Amado, concernente à noção de uma poética do romantismo alemão, sobretudo em autores como Johann Wolfgang von Goethe e Novalis, a partir da convicção, explícita ou implícita, na função demiúrgica da arte e da literatura, isto é, na idealização de que a literatura seria capaz de dar voz a cada povo. Como sabemos, tal mentalidade é o que permite que se constitua, por exemplo, no século XIX, as chamadas literaturas nacionais, entre elas, claro, a brasileira, assente nesta concepção de que as letras

---

<sup>45</sup> O período que se convenciou chamar de Era Vargas vai de 1930 a 1945, quando o político gaúcho Getúlio Vargas governou o Brasil de maneira contínua, compreendendo o Governo Provisório, o Governo Constitucional e, por fim, o Estado Novo. Para muitos historiadores, esse intervalo de tempo é de grande importância para a formação do Brasil moderno, visto que é o período de significativas transformações econômicas e sociais. Foi precisamente durante estes 15 anos que Jorge Amado publicou os romances que compõem o *corpus* de estudo de nosso presente trabalho, isto é, de **Cacau** (1933) a **São Jorge dos Ilhéus** (1944).

podem expressar a alma de sua população. Nossa proposta é, justamente, demonstrar a permanência dessa *doxa* nos romances estudados, articulando-a com os outros sistemas de verdade, que, à época, gozavam de legitimidade. Tarefa que tentaremos cumprir no último capítulo desta tese. Por ora, no próximo capítulo, iremos tratar da circunscrição regionalista, por meio de um método genealógico, para, em primeiro lugar, demonstrar sua falibilidade, e, posteriormente, sua mobilização enquanto categoria histórico-crítica com vistas à desqualificação da produção romanesca de Jorge Amado.



### 3 A NOÇÃO DE REGIONALISMO: ENTRE FRAGILIDADE E INEFICÁCIA

[...] algumas ideias devem se tornar indeléveis, onipresentes, inesquecíveis, “fixas”, para que todo o sistema nervoso e intelectual seja hipnotizado por essas “ideias fixas” – e os procedimentos e modos de vida ascéticos são meios para livrar tais ideias da concorrência de todas as demais, para fazê-las “inesquecíveis”. Quanto pior “de memória” a humanidade, tanto mais terrível o aspecto de seus costumes. (NIETZSCHE, 1998, p. 51).

Não há dúvida de que a ideia de regionalismo no campo literário parece se constituir, e assim tem sido ao longo dos últimos cem anos, como um dos mais sólidos e estáveis edifícios teóricos para compreensão e interpretação do fenômeno literário em nosso país. Tanto é assim que a noção de uma literatura regionalista percorreu gerações de críticos e historiadores literários no Brasil sem que sua legitimidade fosse sequer contestada e seus pressupostos intrínsecos fossem examinados em detalhe. Ao mesmo tempo, no entanto, que aparenta, inicialmente, estabilidade e segurança, o conceito tem sido constantemente envolvido em debates e questionamentos a partir do século XX, tendo sofrido toda sorte de atravessamentos, imprecisões e oscilações, o que demonstra, por um lado, sua natureza não essencial, e, por outro, seu caráter vulnerável e ineficaz. Nossa tarefa aqui não é propriamente demonstrar a fragilidade da categoria de maneira ampla, em seus inúmeros usos e apropriações, ao longo dos séculos XIX e XX, para dar conta do enorme volume de obras literárias circunscritas sob este rótulo. Nosso objetivo nesse estudo é, notadamente, menos pretensioso, no sentido de que, por meio de um método genealógico, em consonância com o pensamento de Friedrich Nietzsche e, posteriormente, de Michel Foucault, pretendemos demonstrar sua falibilidade para análise e interpretação, especificamente, dos romances amadianos de nosso *corpus* e, subsequentemente, a maneira como a própria categoria serviu, na verdade, para desvalorar a produção ficcional deste escritor.

De maneira geral, a partir do levantamento da recepção crítica visto no capítulo anterior, identificamos que pesquisadores, críticos e intelectuais, em suas análises sobre os romances de Amado, tomaram o regionalismo como substância, isto é, como algo de sentido intrínseco e essencial, sendo regularmente aplicado, irrefletidamente, em textos de natureza diversa. O pressuposto básico, como sabemos, é de que para ser regionalista as obras têm de estar fora do eixo central de produção e, portanto, distantes e apartadas das inovações e de todo progresso encontrados nos grandes centros urbanos do país. Do ponto de vista do referente, são os romances que tratam do Brasil provinciano e rural, em oposição ao Brasil moderno de Rio de Janeiro e São Paulo. Sob a perspectiva estética, são aqueles fenômenos

literários que não poderiam estar enquadrados nas sofisticadas experimentações linguísticas dos modernistas de 1922, porque meramente documentais e sociológicos.

O que veremos mais adiante é que a própria ideia de regionalismo, em oposição àquilo que está no centro, implica os conceitos políticos de “nação” e “região”, noções fundadoras e incontornáveis na construção do ideal nacionalista, tanto no período do Brasil Império quanto na República. Assim, a construção do discurso crítico em torno da ideia de regionalismo, sobretudo aquele determinante da formação do cânone moderno, não pode ser analisada desconsiderando suas raízes políticas e ideológicas, porque, como nos ensina Foucault, ele é saber e, simultaneamente, poder.

Deste modo, não iremos fazer a história da noção de regionalismo na literatura brasileira, mas partiremos de uma perspectiva genealógica, no sentido de demonstrar os aspectos aleatórios, a dispersão, os acidentes, as astúcias que fizeram com que tal categoria pudesse emergir no seio da crítica literária brasileira no século XIX. Não é o início, a essência, a origem, mas a sua construção, “peça por peça”, a montagem de suas unidades ao longo do tempo, sua formação e constituição que, em vez de um segredo primordial, nos revela que o segredo mesmo é sua falta de essência, seu caráter de invenção e feitura (FOUCAULT, 1998). Paralelamente, veremos que sua permanência na tradição crítica não está posta em termos de uma evolução, porque, como sabemos, cada época guarda seu próprio sentido, sua apropriação específica da mesma categoria, e, embora semelhante, é perfeitamente possível identificar pontos de ruptura e descontinuidade.

Antes, no entanto, de identificar as condições de possibilidade que teriam provocado o surgimento de uma categoria como o regionalismo, isto é, as condições sociais, filosóficas, institucionais, políticas e econômicas que permitiram a emergência desse discurso no campo literário, iremos situar, precisamente, o lugar em que estamos posicionados diante de nosso objeto, quer dizer, os lastros teóricos e princípios metodológicos que sustentam nossa proposta de análise no presente capítulo. Para isso, daremos um passo atrás no sentido de demonstrar que a genealogia, proposta por Foucault, é, antes, tributária do pensamento nietzschiano, sem o qual esta não teria condições de possibilidade.

A noção de essência, a partir da metafísica de Platão, como algo permanente e central, em oposição àquilo que é transitório e acidental, é um dos edifícios da filosofia clássica que Nietzsche se propôs a destruir. E assim o fez com erudição, perspicácia e domínio histórico em sua **Genealogia da Moral** (1998), demonstrando que a ideia platônica de essência é tão somente um valor, uma invenção que, portanto, possui sua própria historicidade. Para Nietzsche, é fundamental saber, por exemplo, quem teria criado esses valores de “bom” e

“mau” e sob que condições históricas esses valores foram criados. Se eles “obstruíram ou favoreceram até agora o prosperar da humanidade?”, ou se esses valores “são um signo de estado de indigência, de empobrecimento, de degeneração da vida?” (NIETZSCHE, 1998, p. 9). Em poucas palavras, a conclusão a que chega o filósofo é de que uma vontade de poder regida pela negação da vida, isto é, niilista e metafísica, teria criado os valores tão caros ao monumento filosófico de Platão.

Para melhor compreender a construção desses valores naturalizados, Nietzsche vai buscar na concepção das palavras “bom” e “ruim” os elementos que associam ao conceito de “bom” tudo aquilo que diz respeito à aristocracia ou à nobreza, ao passo que “ruim” estaria relacionado às coisas simplórias e plebeias. A partir de uma perspectiva etimológica, portanto, o filósofo descobriu que, em muitas línguas, as ideias de “nobre” e “aristocrático” fazem parte do conceito básico a partir do qual se desenvolveu a palavra “bom”, em oposição àquilo que é “baixo” e “comum” e que se transmutou na formação da palavra “ruim”:

A indicação do caminho certo me foi dada pela seguinte questão: que significam exatamente, do ponto de vista etimológico, as designações para “bom” cunhadas pelas diversas línguas? Descobri então que todas elas remetem à mesma transformação conceitual - que, em toda parte, “nobre”, “aristocrático”, no sentido social, é o conceito básico a partir do qual necessariamente se desenvolveu “bom”, no sentido de “espiritualmente nobre”, “aristocrático”, de “espiritualmente bem-nascido”, “espiritualmente privilegiado”: um desenvolvimento que sempre corre paralelo àquele outro que faz “plebeu”, “comum”, “baixo” transmutar-se finalmente em “ruim”. O exemplo mais eloqüente deste último é o próprio termo alemão *schlecht* [ruim], o qual é idêntico a *schlicht* [simples] — confira-se *schlechtweg*, *schlechterdings* [ambos “simplesmente”] — e originalmente designava o homem simples, comum, ainda sem olhar depreciativo, apenas em oposição ao nobre. (NIETZSCHE, 1998, p. 21).

Por meio desse simples exemplo do próprio Nietzsche, notamos que até mesmo o sentido das palavras não é preexistente, porque é construção e apropriação, varia em função das forças que atuam no momento de sua emergência. É nesse sentido que o filósofo propõe que façamos a história de tudo o que há nas sociedades, isto é, a origem das ideias de homem e de mulher, de verdade, de ciência, de essência, etc., a partir de um procedimento genealógico que seja crítico e que possa empreender a destruição de convenções que se passaram por natureza, uma vez que, para ele, elas são meramente expressões de uma vontade de poder.

Aqui nos interessa pensar essa proposta de procedimento genealógico de Nietzsche em uma articulação com o pensamento de Foucault, ou seja, de como o método nietzschiano serviu para o filósofo francês estabelecer aquilo que ele chamou de “arqueologia”, tomando-a

como uma disciplina e considerando-a como a busca pelas regras que organizam os discursos. Assim, a arqueologia de Foucault seria uma maneira de compreendermos como se constituem as formações discursivas, enquanto práticas complexas que irrompem em determinados momentos da história. O discurso, para este pensador, não é apenas algo que representa objetos, mas ele é aquilo mesmo que é parte na produção desses objetos. Deste modo, podemos afirmar que o procedimento genealógico é um instrumental de investigação que se volta ao entendimento da emergência de configurações não apenas de objetos, mas de sujeitos e de significações nas relações de poder em que são produzidos.

O método genealógico se opõe frontalmente às leituras metafísicas da história, aquelas que vão se debruçar sobre a origem das coisas e que resultariam sempre em encontrar sua essência supra-histórica, permitindo o reconhecimento de seu valor grandioso e a descoberta de sua verdade oculta. Nesse sentido, por meio do projeto genealógico nietzschiano, Foucault se valerá dos conceitos de “proveniência” (*Herkunft*) e “emergência” (*Entstehung*), os dois voltados para o questionamento de uma suposta origem milagrosa (*Wunderursprung*) das coisas. Com Nietzsche, Foucault se propõe à crítica das pesquisas históricas que se baseiam na metafísica, daquelas que buscam a essência das coisas e dos valores, das identidades primeiras, dos estados de perfeição e, principalmente, da verdade.

[...] Ora, se o genealogista tem o cuidado de escutar a história em vez de crer na metafísica, o que ele aprende? Que por trás das coisas há “algo completamente diferente”: não absolutamente seu segredo essencial e sem data, mas o segredo de que elas são sem essência ou que sua essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhe eram estranhas”. (FOUCAULT, 2000, p. 262).

A tarefa, portanto, do genealogista é questionar a unidade do tempo, a soberania do sujeito e a ideia de um conhecimento total; valores estes, como dissemos, tão caros à metafísica. No entanto, o procedimento genealógico não pode ser compreendido apenas como reação à metafísica, porque ele está voltado também às condições históricas das possibilidades do saber, tomando o saber como produto histórico e não como uma linha evolutiva única pela qual se constroem conhecimentos cada vez melhores e mais evoluídos. O que a genealogia nos revela é, na verdade, que todo conhecimento considerado científico ou erudito só o é por conta de relações de força que eles estabelecem com outros conhecimentos, os quais Foucault chamou de “conhecimentos subjugados”. Em outros termos, o genealogista é aquele que deve compreender os modos de dominação de conhecimentos dominantes, isto é, ele deve se

perguntar de onde o saber dominante opera, como ele opera, para quem ele opera e por que ele opera?

[...] É preciso pôr em questão, novamente, essas sínteses acabadas, esses agrupamentos que, na maioria das vezes, são aceitos antes de qualquer exame, esses laços cuja validade é reconhecida desde o início; é preciso desalojar essas formas e essas forças obscuras pelas quais se tem o hábito de interligar os discursos dos homens; é preciso expulsá-las da sombra onde reinam. E ao invés de deixá-las ter valor espontaneamente, aceitar tratar apenas, por questão de cuidado com o método e em primeira instância, de uma população de acontecimentos dispersos. (FOUCAULT, 2008, p. 24).

Assim, é preciso pensar quais as relações de poder que produzem e que hierarquizam as práticas discursivas, uma vez que esta hierarquização está, justamente, na posição em disputa no interior de um determinado cenário social. Conforme Foucault, é preciso estar atento ao fato de que alguém disse alguma coisa em um dado momento e que o mais importante a se evidenciar não é tanto o sentido do discurso, mas a função que se pode atribuir a ele naquele momento em que foi dito, no instante mesmo de seu acontecimento (FOUCAULT, 2008).

Compreender os discursos como práticas que obedecem a regras de formação e funcionamento e as relações de hierarquização que implicam essa produção discursiva pode nos ajudar, por exemplo, a evitar a naturalização de conceitos e categorias históricas que, na verdade, não passam de construções ou convenções daqueles que produzem o discurso histórico. Vejamos, detalhadamente, o caso desta categoria histórico-crítica referida inicialmente e que foi utilizada, de maneira reiterada, pelos críticos literários brasileiros no século XX para enquadrar romances produzidos nas décadas de 1930, 1940 e 1950: o chamado “regionalismo”.

Se buscarmos o momento de emergência da ideia de regionalismo na literatura brasileira, a partir de um procedimento arqueológico, poderemos questionar, por exemplo, o porquê do surgimento de um discurso como este. O que perceberemos, ao empreender a genealogia da ideia de regionalismo, é que se trata, efetivamente, de uma categoria histórico-crítica que se positivou e que serviu para explicar um conjunto de obras que, muitas vezes, não possuem qualquer unidade fora dessa rubrica. Assim, portanto, não é possível afirmar a existência de uma substância denominada de “regionalismo”, como não há uma substância chamada de “Barroco”<sup>46</sup>, de “Romantismo”, ou de “Naturalismo”, o que há são léxicos

---

<sup>46</sup> Ao estudar as representações luso-brasileiras do século XVII, reconstituindo os códigos bibliográficos e retórico-poéticos vigentes naquele período, o professor João Adolfo Hansen descarta a noção de “barroco” enquanto categoria crítica de sobredeterminação de textos literários. Para o autor, é inteiramente anacrônico falar

críticos que emergem em determinados contextos históricos e que são utilizados para sobredeterminação de obras literárias.

Nesse sentido, quando compreendemos que as categorias histórico-críticas não são conceitos naturais, nós podemos, facilmente, elidi-las, justamente por reconhecer que elas, na verdade, promovem a sobredeterminação de um conjunto de objetos, dando-lhes um sentido que, efetivamente, eles não os têm. O que precisamos nos perguntar é, justamente, quem forjou essa categoria histórico-crítica? Em que momento da história ela emergiu? Ela surgiu para circunscrever quais obras literárias e quais autores de romance? Qual o sentido que essa categoria queria impor aos textos literários? Assim, quando operamos de forma invertida, a partir do procedimento genealógico proposto por Foucault, isto é, do surgimento da categoria para suas aplicações, é possível compreender seus usos e sua própria sedimentação ao longo da recepção crítica de um conjunto de obras literárias.

A crítica literária, sobretudo aquela determinante do cânone moderno brasileiro, que circunscreve um conjunto de romances produzidos no Brasil, na primeira metade do século XX, como regionalista, de maneira geral, está assentada em pressupostos teóricos que consideram o texto literário como um reflexo do contexto sócio-histórico e dos dados biográficos e psicológicos do autor. O que iremos perceber, analisando os textos críticos desse período, é que essa perspectiva interpretativa, que toma a obra de ficção como objeto da sociologia, está relacionada às condições de possibilidade e à vontade de verdade preponderantes naquele período, quais sejam, a grande valorização das ciências do homem e o advento das teorias sociológicas ocorridas, segundo Foucault, no final do século XIX e início do XX. Para o filósofo, é neste momento em que há uma ruptura epistemológica na cultura ocidental que passa de uma episteme clássica, entre os séculos XVII e XVIII, para uma episteme moderna, a partir do XIX. Temos, portanto, mudanças nas maneiras de pensar, diferenças epistêmicas que proporcionam novos saberes, novas questões a serem discutidas. Já não se fala mais de análises das riquezas, mas de economia política, já não se diz mais

---

de “barroco”, por exemplo, na poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra, uma vez que a categoria só foi formulada mais de 200 anos depois, a partir da obra **Renascimento e barroco** (1888), de Heinrich Wölfflin. “Dedutivas e exteriores, as apropriações a-críticas de Wölfflin substancializam a categoria, constituindo “barroco” como fato e essência que existem em si, *ante rem*, levando a que rotineiramente se pergunte se tal autor, monumento, quadro, livro ou poema são “barrocos”. Feitos sem crítica documental sobre a produção das letras e artes no século XVII, sem crítica documental dos modos como os resíduos delas foram selecionados, conservados e transmitidos desde o século XVIII e, ainda, sem crítica genealógica da invenção da categoria no final do século XIX e das suas apropriações posteriores, os usos de “barroco” na crítica e na história literária não consideram, geralmente, que a noção não tem existência independente do *corpus* neokantiano aplicado para defini-la no final do século XIX, nem dos lugares institucionais que a aplicam, nem, ainda, dos condicionamentos históricos dos objetos particulares do século XVII a que se aplica (HANSEN, 2001, p. 13).

“história natural”, mas biologia; temos, ainda, a emergência de novos objetos possíveis nessa modernidade: a produção, a vida, a linguagem.

Para Foucault, no entanto, as chamadas ciências humanas, mesmo proporcionando um corte epistemológico em relação ao passado, emergiram ainda impregnadas de positivities e negatividades das ciências da vida.

[...] Se as ciências do homem apareceram no prolongamento das ciências da vida, é talvez porque estavam *biologicamente* fundadas, mas é também porque estavam *medicamente*; sem dúvida por transferência, importação e, muitas vezes, metáfora, as ciências do homem utilizaram conceitos formados pelos biólogos; mas o objeto que eles se davam (o homem, suas condutas, suas realizações individuais e sociais) constituía, portanto, um campo dividido segundo o princípio do normal e do patológico. Daí o caráter das ciências do homem, impossíveis de separar da negatividade em que apareceram, mas também ligadas à positividade que situam, implicitamente, como norma. (FOUCAULT, 2003, p. 40).

Assim, podemos compreender que tipo de solo permitiu que determinados discursos pudessem aflorar, isto é, que matéria orgânica foi capaz de germinar certo discurso produzido pela crítica brasileira na primeira metade do século XX, que, como dissemos, considerava os textos de ficção como objetos da sociologia, sendo os romances dos anos de 1930 e 1940 o espelhamento da sociedade brasileira. Com o intuito de encontrar uma suposta unidade e uma continuidade em um conjunto heterogêneo de obras literárias, uma vez que se tratavam de produções romanescas de diferentes partes do país, convencionou-se, portanto, enquadrá-las como romances regionalistas.

Dessa maneira, escritores como Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz, entre outros, são apontados como escritores do regionalismo brasileiro, seja porque escreveram narrativas ambientadas em estados fora da região Sudeste, seja porque seus textos, em tese, acumulariam características comuns a este modo de classificação. Consideramos que há, pelo menos, dois problemas nessa categoria histórico-crítica emulada pelos historiadores da literatura no século XX. O primeiro tem a ver com o emprego irrestrito dessa circunscrição para abarcar, como já referimos, um agrupamento de textos diversos, que, para além de dessemelhantes, mostram-se, muitas vezes, inconciliáveis. Sob o rótulo de regionalismo, por exemplo, a crítica conseguiu colocar no mesmo nível estético e literário as obras de escritores como Franklin Távora, Monteiro Lobato, José Lins do Rego, Jorge Amado e Guimarães Rosa. Por isso, este esforço de homogeneização de autores e romances com características e projetos literários completamente distintos constitui um problema, tendo em vista que fora deste rótulo eles dificilmente estariam reunidos.

Uma segunda objeção que impomos ao conceito de regionalismo diz respeito ao postulado de que qualquer obra literária produzida fora dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, e que tenham como tema o meio rural, deva ser considerada como literatura regionalista, ainda que as narrativas representem as sociedades de grandes centros urbanos de estados como Bahia, Rio Grande do Sul, Pernambuco e Maranhão, por exemplo. Parece-nos muito provável que esse tipo de categorização serve muito mais como ferramenta de exclusão de determinadas obras e determinados autores do cânone literário do que propriamente um constructo analítico plausível. Sob a circunscrição regionalista, portanto, estariam romances que reuniriam as características de tudo aquilo que não pode estar associado ao universo culto e letrado: meio rural, linguagem oral, atraso e desigualdade social; ou seja, “baixa literatura”. A chamada “alta literatura”, por sua vez, estaria em perfeita consonância com os elementos contrários: meio urbano, linguagem de vanguarda, progresso e modernização.

Há ainda uma outra questão importante quando pensamos a sedimentação dessa categoria crítica nas histórias literárias do Brasil ao longo do século XX, que é, justamente, o fato de que toda sedimentação implica sempre uma diferença em suas camadas, isto é, um corte no terreno irá relevar, efetivamente, camadas geológicas que se diferenciam entre si. O mesmo se dá com a circunscrição regionalista. Cada corte sincrônico revela um uso diferenciado da categoria, que, embora carregue a mesma nomenclatura, agrega, na maioria das vezes, um novo sentido.

O chamado “regionalismo”, portanto, enquanto formação discursiva, está assentado em uma ideia de literatura como produto de um determinismo sociológico e na crença de uma homogeneidade do passado que o texto de ficção permitiu restituir. Dito isso, tanto o conceito foucaultiano de formação discursiva, entendido como um conjunto de enunciados que obedece a regras de formação, quanto a ideia de evento ou acontecimento – resultante não de relação de causa e efeito, mas, sim, a consequência de forças investidas, de dominação ou resistência – podem ser articulados para demonstrar a inconsistência dessa categoria sedimentada pelo discurso da crítica.

Nosso próximo passo é, por conseguinte, identificar as circunstâncias históricas e as condições sociais, políticas, filosóficas e institucionais de emergência desse discurso, que, embora aparente continuidade, é marcado por dispersão, acidentes e variações. Ora, sabemos que não há apenas um “regionalismo”, mas, sim, inúmeros “regionalismos”. Nesse sentido, entendemos que, inicialmente, deveríamos nos perguntar quando foi necessária a constituição de uma categoria como essa? Quando, precisamente, se precisava afirmar uma “nação”,



enquanto conjunto civilizatório e central, em oposição à “região”, como tudo aquilo que está fora do centro do poder?

Com Foucault, certamente não teremos respostas acabadas para estas perguntas, mas adotaremos nossa própria estratégia no sentido de alcançar algum resultado que nos pareça satisfatório, ainda que reconheçamos a natureza efêmera de nossas conclusões. Para isso, adotaremos um método arqueológico e investigativo diante dos arquivos, dos jornais velhos e quase despedaçados pelo tempo, das revistas literárias esquecidas na solidão das estantes dos centros de documentação, dos volumosos e empoeirados compêndios de literatura brasileira que há muito não são manuseados. Todos eles nos contarão uma história, porque cada objeto irá exigir de nós uma postura diferente, ainda que seja apenas uma adaptação ou mudança de método ao longo da análise. Reconhecemos, portanto, que nosso objeto, o arquivo, enquanto suporte de memória, estará sempre no intenso jogo de múltiplas significações, sob constante tensão do campo político, e, por isso mesmo, suscetível a novas leituras e imprevisíveis apropriações.

### 3.1 Os conceitos de “nação” e “região”

Antes, no entanto, de recorrer aos documentos do passado, cabe aqui uma breve reflexão sobre as noções de “nação” e “região”<sup>47</sup> como discursos de instauração do ideal nacionalista que, como veremos, atravessou a história de nossa literatura, tanto em uma

---

<sup>47</sup> É fundamental, de início, fazermos uma ressalva em relação à ideia de “nação” e “região” no que diz respeito àquilo que está implícito nestes conceitos, isto é, a suposição de que haja um centro dominante e partes que dependem dele, e que este seria, portanto, a reunião de todas essas parcelas regionais. Assim, a nação, agrupamento das partes regionais, pressuporia uma certa “universalidade”. No entanto, com o intuito de evitarmos equívocos conceituais, é importante estabelecermos, antecipadamente, que não devemos confundir a ideia de universalidade com a noção de totalidade. Como se sabe, conforme o materialismo histórico dialético, a categoria da totalidade não é e nem pode ser a reunião das partes, tampouco deve ser associada à concepção de universalidade, vista, como referimos, a partir da organização de partes que podem ser geográficas, históricas, factuais, etc. O conceito de totalidade está ligado, na verdade, a uma determinada forma de consciência, que, por sua vez, tem a ver com as condições da vida material, isto é, significa a percepção, a observação do conjunto da sociedade dentro de uma realidade que é a realidade que o indivíduo vive em um entendimento de ser e de classe social, que se dá a partir das relações de produção em determinada sociedade. É por isso que, segundo o pensamento marxista, a totalidade não é a compreensão de tudo o que é real: “Existe uma diferença fundamental entre a opinião dos que consideram a realidade como totalidade concreta, isto é, como um todo estruturado em curso de desenvolvimento e de autocriação, e a posição dos que afirmam que o conhecimento humano pode ou não atingir a “totalidade” dos aspectos e dos fatos, isto é, das propriedades, das coisas, das relações e dos processos da realidade. No segundo caso, a realidade é entendida como o conjunto de todos os fatos. Como o conhecimento humano não pode jamais, por princípio, abranger todos os fatos – pois sempre é possível acrescentar fatos e aspectos ulteriores – a tese da concreticidade ou da totalidade é considerada uma mística. Na realidade, totalidade não significa todos os fatos. Totalidade significa: realidade como um todo estruturado, dialético, no qual ou do qual um fato quaisquer classes de fatos, conjuntos de fatos) pode vir a ser racionalmente compreendido. Acumular todos os fatos não significa ainda conhecer a realidade; e todos os fatos reunidos em seu conjunto) não constituem, a totalidade” (KOSIK, 1985, p. 35-36).

perspectiva crítica quanto poética. Em **O poder simbólico** (1989), Bourdieu<sup>48</sup> dedica um capítulo inteiro à reflexão sobre a ideia de “região” e busca, na própria etimologia da palavra, uma significação que conduz o termo a um princípio de desmembramento e segmentação, isto é, “uma descontinuidade decisória na continuidade natural”. Do latim *regio* ou *regere*, enquanto espaço que necessita de um controle ou governança.

[...] *Regere fines*, o ato que consiste em “traçar as fronteiras em linhas retas”, em separar “o interior do exterior, o reino do sagrado do reino do profano, o território nacional do território estrangeiro”, é um ato religioso realizado pela personagem investida da mais alta autoridade, o *rex*, encarregado de *regere sacra*, de fixar as regras que trazem à existência aquilo por elas prescrito, de falar com autoridade, de pré-dizer no sentido de chamar ao ser, por um dizer executório, o que se diz, de fazer sobrevir o porvir enunciado. (BOURDIEU, 2009, p. 113-114).

Como todo poder que se dá no campo simbólico, o ato de instituir um fracionamento, estabelecendo fronteiras e limites em uma continuidade natural, necessita, para ser firmado, de um reconhecimento e somente através deste produz a existência daquilo que está sendo anunciado. Ou seja, o limite regional só existe, em última instância, porque aqueles que estão sujeitos a ele acreditam que ele existe. Bourdieu, assim, critica as classificações e convenções do meio social que são tomadas como naturais e que, por isso mesmo, nunca são contestadas, porque, em geral, são acolhidas sem qualquer questionamento. Para o sociólogo, não é possível sustentar a ideia de que existem critérios capazes de fundamentar classificações “naturais” em regiões “naturais”, separadas por fronteiras “naturais”.

[...] A fronteira nunca é mais do que o produto de uma divisão a que se atribuirá maior ou menor fundamento na “realidade” segundo os elementos que ela reúne, tenham entre si semelhanças mais ou menos numerosas e mais ou menos fortes (dando-se por entendido que se pode discutir sempre a cerca dos limites de variação entre os elementos não idênticos que a taxinomia trata como semelhantes). Cada um está de acordo em tornas as “regiões” delimitadas em função dos diferentes critérios concebíveis (língua, habitat, amanho da terra, etc) nunca coincidem perfeitamente. Mas não é tudo: a “realidade”, neste caso, é social de parte a parte e as classificações mais “naturais” apoiam-se em características que nada têm de natural e que são,

---

<sup>48</sup> Ao trazermos a noção de poder simbólico em Bourdieu não pretendemos estabelecer, diretamente, uma aproximação com o poder disciplinar de Foucault, uma vez que reconhecemos as diferenças teóricas e metodológicas entre estes dois autores. Sabemos, no entanto, que, em ambos, é presente a ideia de que os indivíduos de uma sociedade, sejam eles sujeitos (Foucault) ou agentes sociais (Bourdieu), estão subordinados e compelidos por relações e forças exteriores a eles próprios, ainda que, eventualmente, não haja sequer consciência das restrições que sofrem do meio social. A despeito disso, é importante referir que o poder em Foucault não existe enquanto coisa, não pode ser encontrado numa instituição ou numa pessoa específica, porque é, na verdade, uma prática social, um mecanismo, algo que está por toda parte e se transforma. Em Bourdieu, o sentido de poder nos parece menos fluido, pois se trata de um poder que “aquele que lhe está sujeito dá àquele que o exerce”, isto é, “um poder que existe porque aquele que lhe está sujeito crê que ele existe” (BOURDIEU, 2009, p. 188).

em grande parte, produto de uma imposição arbitrária, quer dizer, de um estado anterior da relação de forças no campo das lutas pela delimitação legítima. (BOURDIEU, 2009, p. 114-115).

O discurso regionalista é, para Bourdieu, performativo, uma vez que objetiva legitimar uma nova definição dos espaços e dar a conhecer uma suposta região que antes era desconhecida e inexistente. O autor defende ainda que esse reconhecimento se estabelece sempre na relação com outro espaço, este dominante, já estabelecido e reconhecido previamente, que poderíamos chamar de “centro”. Assim, “se a região não existisse como espaço estigmatizado”, enquanto “província”, não teria que reclamar sua própria existência (BOURDIEU, 2009, p. 126-127). Antes de pensar na região como conceito geográfico, com Bourdieu, devemos compreendê-la como espaço distante na perspectiva econômica e social, privado, por isso, de capital material e simbólico em relação àquilo que é tomado como centro.

Notemos, portanto, que a própria ideia de “região” só faz sentido quando afirmamos a existência de um “centro”, este capaz de determinar as fronteiras, de estabelecer as regras e de concentrar os meios de produção econômica. No lugar de uma divisão natural do território, temos uma espacialização que está diretamente ligada às relações de poder investidas em determinada sociedade, sendo, portanto, atravessada por sua própria historicidade.

Trata-se [...] de desnaturalizar a região, de problematizar a sua invenção, de buscar a sua historicidade, no campo das práticas e discursos. Tentar fazer com que este espaço cristalizado estremeça, rache, mostrando a mobilidade de seu solo, as forças tectônicas que habitam seu interior, que não permitem que a vejamos como efeito da sedimentação lenta e permanente de camadas naturais ou culturais, buscando apreender os terremotos no campo das práticas e dos discursos, que recortam novas espacialidades, cartografam novas topologias, que deixam vir à tona, pelas rachaduras que provocam, novos elementos, novos magmas, que se cristalizam e dão origem a novos territórios. (ALBUQUERQUE, 1999, p. 36).

Não podemos esquecer que este centro irradiador de poder, que determina as fronteiras e delimita as espacialidades e que tem, portanto, as prerrogativas de *regere*, porque concentra o controle fiscal, administrativo, social, econômico e até mesmo militar, está no fundamento e na própria organização do Estado nacional. Com Hobsbawm (1990), aprendemos que a ideia de nação não vem antes da unidade política e nacional, mas, ao contrário, o Estado é que produz a nação para lhe dar sustentação e legitimidade. O conceito, embora utilizado correntemente em história e literatura, é, sem dúvida, um dos mais complexos e difíceis de definição científica, por isso, aqui, não iremos empreender uma revisão bibliográfica dele. Limitar-nos-emos às discussões mais recentes, de autores como Benedict Anderson e o

próprio Eric Hobsbawm, que pensam a questão nacional a partir do século XIX e de seu incontestável apogeu na primeira metade do século XX.

As tentativas de compreensão do fenômeno do nacionalismo passam, como sabemos, pelo estabelecimento de alguns critérios recorrentes, seja por uma ideia de unidade nacional fundamentada na língua ou mesmo na etnia, seja a partir de um território comum, de traços culturais e até mesmo religiosos, como é o caso do Estado de Israel. As inúmeras definições, segundo Hobsbawm, tendem a ser insuficientes dado o caráter emergente e impermanente do próprio fenômeno. Além disso, “os critérios usados para esse objetivo – a língua, etnicidade ou qualquer outro – são em si mesmo ambíguos, mutáveis, opacos e tão inúteis para os fins de orientação do viajante quanto o são as formas das nuvens se comparadas com a sinalização de terra” (HOBSBAWM, 1990, p. 14-15).

Lendo Gellner, Hobsbawm compreende que o nacionalismo tem por principal fundamento uma unidade política e nacional que seja congruente, que faça sentido e seja plausível para os integrantes dessa coletividade. O autor, como dissemos, também não considera o conceito de “nação” como uma entidade social imutável, uma vez que, para ele, a noção faz parte de uma engenharia social que é mobilizada em momentos particulares da história, podendo sofrer, portanto, alterações em função de interesses políticos. Outro aspecto importante, segundo o teórico, é o caráter dual do fenômeno do nacionalismo, que, embora seja, na maior parte das vezes, uma política de Estado, não pode ser analisado sem considerar as aspirações, apropriações e interesses das pessoas comuns, submetidas ao ideário nacionalista (HOBSBAWM, 1990, p. 18-20).

Primeiro, as ideologias oficiais de Estados e movimentos não são orientações para aquilo que está nas mentes de seus seguidores e cidadãos, mesmo dos mais leais entre eles. Segundo, e mais especificamente, não podemos presumir que, para a maioria das pessoas, a identificação nacional – quando existe – exclui ou é sempre superior ao ser social. Na verdade, a identificação nacional é sempre combinada com identificações de outro tipo, mesmo quando possa ser sentida como superior às outras. Terceiro, a identificação e tudo o que se acredita nela implicado pode mudar e deslocar-se no tempo, mesmo em períodos muito curtos. (HOBSBAWM, 1990, p. 20).

Contrário também à hipóstase do conceito de “nação”, Benedict Anderson a considera como uma comunidade imaginada, tendo em conta que os membros dessa coletividade jamais terão contato com seus pares, ainda que tenham consciência de que, em algum lugar, eles existam e façam parte dessa grande comunhão. Para ele, “qualquer comunidade maior que a aldeia primordial do contato face a face (e talvez mesmo ela) é imaginada. As comunidades se

distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas”. Conforme Anderson, independentemente da desigualdade e de toda sorte de exploração sofrida pelos integrantes de uma determinada nação, ela é “sempre concebida como uma profunda camaradagem horizontal” e é, justamente, essa cumplicidade que fez com que “tantos milhões de pessoas tenham-se disposto não tanto a matar, mas sobretudo a morrer por essas criações imaginárias limitadas” (ANDERSON, 2008, p. 32-33).

Nesse sentido, a omissão e o esquecimento de fatos históricos, sobretudo os genocídios perpetrados em nome de um ideal nacionalista, também são características importantes para o sentido de “nação”. Como escreveu Ernest Renan, citado pelo próprio Anderson, “a essência de uma nação consiste em que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum, e também que todos tenham esquecido muitas coisas”, referindo-se a episódios de violência na França, como a Noite de São Bartolomeu, em 1572 (ANDERSON, 2008, p. 32). Lembrar e esquecer fazem parte, portanto, desse grande acordo que une ricos e pobres, exploradores e espoliados, porque, ainda que haja profundas desigualdades sociais, essas sociedades não se desintegram em nome de um bem comum, compartilhado por todos, mesmo que apenas na imaginação.

Para Anderson, a fabulação do nacionalismo, a partir deste grande pacto social, tem razões históricas e pode ser explicada, grosso modo, por meio de duas vias ou dois sistemas culturais: as comunidades religiosas do passado e os antigos reinos dinásticos. Ambas controladas por rígidas doutrinas religiosas que deram lugar, posteriormente, ao Estado soberano pós-iluminista. Se as dinastias controlavam e subjugavam pela supremacia incontestável de reis e papas, legitimada por desígnios divinos, a mão forte da estrutura estatal se valerá de uma narrativa comum, isto é, uma espécie de “mitogênese” da nação, para que todos os indivíduos se sintam, de alguma maneira, como parte deste grande acordo “justo” e “horizontal”.

Não podemos, no entanto, reduzir o surgimento das nações imaginadas a um processo de simples substituição dos antigos reinos dinásticos e das comunidades religiosas. Conforme Anderson,

[...] seria estreiteza pensar que as comunidades imaginadas das nações teriam simplesmente surgido a partir das comunidades religiosas e dos reinos dinásticos, substituindo-as. Por sob o declínio das comunidades, línguas e linhagens sagradas estava ocorrendo uma transformação fundamental nos modos de apreender o mundo, a qual, mais do que qualquer outra coisa, possibilitou "pensar" a nação. (ANDERSON, 2008, p. 51-52).

As transformações do tempo e sua percepção no mundo moderno também concorreram para que nos fosse possível pensar uma comunidade como a “nação”, sobretudo se nosso foco de análise se detiver na produção simbólica desse empreendimento intelectual, a exemplo da literatura e de suas narrativas românticas. Numa concepção de temporalidade em que cosmologia e história se confundem, coube à literatura servir de meio para difusão dos discursos que iriam compor o imaginário de cada nação que, naquele momento, reivindicava sua existência. O surgimento do mercado editorial (jornalismo e literatura), por sua vez, mesmo que ainda incipiente, permitiu que um número maior de pessoas, pela primeira vez, viesse a pensar sobre si mesmas e a se relacionar umas com as outras, ainda que na imaginação. Para Anderson, a ideia de um tempo simultâneo, presente nas narrativas literárias e nos textos jornalísticos, ajudou a constituir essa concepção da existência de uma grande comunidade.

A ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente. Um americano nunca vai conhecer, e nem sequer saber o nome, da imensa maioria de seus 240 milhões de compatriotas. Ele não tem ideia do que estão fazendo a cada momento. Mas tem a plena confiança na atividade constante, anônima e simultânea deles. (ANDERSON, 2008, p. 56-57).

No caso brasileiro, veremos que a tentativa de homogeneizar o país pós-independência para o estabelecimento dessa grande comunidade imaginada de dimensões continentais, que tinha o Sudeste como núcleo, não deixou de enfrentar a resistência dos antigos centros de poder do período colonial, a exemplo de Pernambuco e Bahia. As elites desses estados reagiram à ideia de nação brasileira que privilegiava São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Em “Nação e região: os discursos fundadores”, ao analisar os periódicos publicados na cidade do Recife na segunda metade do século XIX, Antonio Jorge Siqueira identifica “um mal-estar da província diante do processo de centralização imperial”, que teria relegado “ao esquecimento demandas regionais e manifestações de interesse das oligarquias locais” (SIQUEIRA, 2003, p. 250). Conforme Siqueira, o discurso identitário serviu para que a “região” interpelasse a “nação”.

Numa situação crucial como esta, em virtude das várias mudanças que se operam no país, dentre elas a transição política e o fim do escravismo, a consolidação da nação e a tessitura do regional se entrecruzariam apesar dos discursos impertinente segregacionistas, da parte de algumas, e hegemônicas de outras, na contracorrente da definição e consolidação do nacional. (SIQUEIRA, 2003, p. 251).

Assim, a afirmação do ideal nacionalista se vê confrontada por ressentimentos e reivindicações regionais, demonstrando, de um lado, o caráter heterogêneo desse espaço nacional e, de outro, a hostilidade e a segregação entre as províncias do Norte e do Sul, “o que só tenderá a se exacerbar à medida que o Sudeste, através do novo polo de poder, se consolidar política e economicamente como região hegemônica e detentora do discurso nacional” (SIQUEIRA, 2003, p. 251). A ideia de regionalismo nasce, portanto, de um processo de interpelação da própria noção de nacionalismo.

A hegemonia do Sudeste, fazendo uso do aparelho de Estado Imperial, aguça o processo de construção da regionalização em novas bases, posto que provoca o ressentimento das outras regiões que vão buscar na memória da sua história a afirmação de sua identidade. O discurso identitário, por outro lado, evoca um sentimento de pertença - a brasilidade, por exemplo - que não deixa de ser uma maneira de enfrentar e afrontar a hegemonia do poder nacional/regional sudestino. (SIQUEIRA, 2003, p. 253).

O conjunto de imagens e enunciados que se repetem no discurso identitário ajudam a construir essa ideia de uma região como se houvesse, de fato, uma realidade natural que a diferenciasse, como se não fosse apenas um ato arbitrário de delimitação de território. Ao estudar o tema, em **A invenção do Nordeste e outras artes** (2011), Albuquerque Jr. nos ajuda a colocar o problema em termos históricos.

Em nenhum momento, as fronteiras e territórios regionais podem se situar num plano a-histórico, porque são criações eminentemente históricas e esta dimensão histórica é multiforme, dependendo de que perspectiva de espaço se coloca em foco, se visualizado como espaço econômico, político, jurídico ou cultural, ou seja, o espaço regional é produto de uma rede de relações entre agentes que se reproduzem e agem com dimensões espaciais diferentes (ALBUQUERQUE JR., 1999, p. 35).

### **3.2 Da “cor local” ao regionalismo: arqueologia de uma categoria crítica**

Como referimos anteriormente, os periódicos e os chamados romances de fundação tiveram papel de grande importância na construção de um passado comum, ou, para usar os termos do próprio Anderson, para acionar a “magia do nacionalismo que converte acaso em destino” (ANDERSON, 2008, p. 39). No entanto, muito antes da publicação de textos poéticos, teatrais e de romances, inspirados pelos ideais nacionalistas, em um esforço flagrante no sentido de resgatar tradições e valores da cultura popular e do folclore brasileiro, como é o caso, por exemplo, de **Suspiros poéticos e saudades** (1836), de Gonçalves de Magalhães, podemos encontrar as primeiras peças da invenção e feitura do nacionalismo

literário em uma obra publicada uma década antes. Trata-se de **Resumo da História Literária de Portugal seguido da História Literária do Brasil** (1826), de Ferdinand Denis, historiador e escritor francês que viveu no Brasil entre 1816 e 1821.

A partir de um modelo de literatura nacional que os escritores brasileiros deveriam adotar, Denis sugeria aos criadores que se detivessem na observação de nossas paisagens, de nossas belezas naturais, de nossa fauna e de todos aqueles aspectos que nos tornavam únicos e diferentes de Portugal. O historiador francês promove, assim, o estabelecimento de um tom documental que atravessaria toda a nossa literatura do século XIX até as produções da primeira metade do século XX, tornando o texto literário como um documento representativo da nação. Ele escreve:

Nessas belas regiões tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve se intensificar como o espetáculo que se lhe oferece; majestoso, graças às obras-primas do passado, deve permanecer independente e não buscar outro guia além da observação. [...] Esta natureza, tão favorável aos desenvolvimentos do gênio, espalha seus encantos sobre todos, circunda mesmo os centros urbanos com suas mais belas produções; e não é como em nossas cidades, em que é ignorada, onde muitas vezes não a podemos conhecer. [...] Nesta exuberância da natureza, na desordem de suas produções, nessa fertilidade selvagem que se exhibe ao lado da fertilidade da arte, na esperança suscitada pela abundância da terra, ao rugir das florestas primitivas, ao fragor das quedas de água que se lançam de rochedo em rochedo, ao bramido dos animais selvagens, que parece desafiar o homem nos desertos, o pensamento do brasileiro ganha nova energia. (DENIS, 2018, p. 349-353).

De fato, a partir da independência, a valorização de um caráter documental ganha corpo entre os poetas e romancistas brasileiros, como se os textos ficcionais fossem capazes de fotografar a realidade local em toda sua dimensão. Como se sabe, a literatura brasileira aderiu de tal maneira ao princípio da “cor local” que ela passou a ser lida e reconhecida à medida em que representava fidedignamente a paisagem e o cenário da nação. É assim, portanto, que o preceito, ora valorizando os costumes, ora os falares, os tipos, as topografias, etc., se torna um fundamento de nacionalidade e, simultaneamente, de regionalismo. Com Jauss, poderíamos nos perguntar qual a ideia fundamental que teria atravessado esta série de acontecimentos, isto é, o princípio teleológico que teria permeado as obras literárias brasileiras nos séculos XIX e XX e que teria perpassado os textos de ficção dos chamados Romantismo, Naturalismo, Realismo e Modernismo? De maneira muito simples, poderíamos dizer que a ideia fundamental é a “cor local”, ou seja, a concepção da existência de uma realidade brasileira, de cenários e paisagens específicos da circunscrição geográfica



denominada de Brasil. Como veremos, o princípio do *genius loci*, que serve como afirmação da nacionalidade, é o mesmo recurso de defesa para o regionalismo.

Se, de um lado, a “cor local” era sinônimo de boa literatura, de outro, sua valorização atendia aos anseios políticos das elites locais que, como já dissemos, reivindicavam maior reconhecimento e prestígio de suas províncias. Ecos das queixas e protestos publicados em jornais de Pernambuco e Bahia, em um tipo de discurso que serve para a “região” interpelar a “nação”, encontramos no prefácio do romance **O Cabeleira**, de Franklin Távora, publicado em 1876. Nascido no Ceará, o escritor mudou-se com os pais para Pernambuco ainda na adolescência, província onde realizou toda sua formação em Humanidades e Ciências Jurídicas e passou boa parte de sua vida. O pródromo da referida obra, escrito para um amigo do autor que não é identificado, se constitui como uma espécie de manifesto à “cor local”:

Início esta série de composições literárias, para não dizer estudos históricos, com *O Cabeleira*, que pertence a Pernambuco, objeto de legítimo orgulho para ti, e de profunda admiração para todos os que têm a fortuna de conhecer essa refulgente estrela da constelação brasileira. Tais estudos, meu amigo, não se limitarão somente aos tipos notáveis e aos costumes da grande e gloriosa província, onde tiveste o berço. (TÁVORA, 1973, p. 22).

Távora afirma que seu propósito é apresentar aos leitores aspectos das “províncias setentrionais” desconhecidos do público, valorizando elementos, característicos de sua região, que seriam fundamentais para a formação de uma literatura “propriamente brasileira, filha da terra”. Segundo o escritor, somente os romancistas da região Norte do Brasil seriam capazes de produzir uma narrativa essencialmente brasileira, uma vez que o Sul já estaria invadido por costumes e tradições de imigrantes e estrangeiros. Para ele, os escritores do Norte teriam “o dever de levantar ainda com luta e esforços os nobres foros dessa grande região, exumar seus tipos legendários, fazer conhecidos seus costumes, suas lendas, sua poesia, máscula, nova, vívida e louçã, tão ignorada no próprio templo onde se sagram as reputações” (TÁVORA, 1973, p. 27). Ao final, o romancista sugere ainda a separação das literaturas produzidas nas duas partes do país:

[...] Proclamo uma verdade irrecusável. Norte e Sul são irmãos, mas são dois. Cada um há de ter uma literatura sua, porque o gênio de um não se confunde com o do outro. Cada um tem suas aspirações, seus interesses, e há de ter, se já não tem, sua política [...] Depois de haveres lido *O Cabeleira*, melhor que poderás entender a respeito da criação da literatura setentrional, cujos moldes não podem ser, segundo me parece, os mesmos em que vai sendo vazada a literatura austral que possuímos. (TÁVORA, 1973, p. 28-29).

A carta-prefácio de Távora, em defesa do que chamou de “Literatura do Norte” para se opor à do Sul, deu a ele o título de fundador do regionalismo, embora um ano antes outro cearense, José de Alencar, já tivesse publicado um romance inspirado nos aspectos particulares de sua terra natal, em **O Sertanejo** (1875). Para Távora, no entanto, Alencar, ainda que cearense, estaria associado à “Literatura do Sul” e, por isso, era necessário um esforço dos romancistas nortistas em promover uma “representação autêntica” da região, fundamentada em lembranças pessoais, testemunhos e registros históricos.

Pouco mais de uma década depois, a concepção de uma literatura regional, como diferença e contraponto àquilo que se produzia no centro do poder imperial, aparece, pela primeira vez, no discurso da crítica brasileira, na obra **História da Literatura Brasileira** (1888), de Silvio Romero. Ao estabelecer uma distinção entre as fases do período romântico e se referir aos poetas do Norte e Nordeste do Brasil que hoje não figuram nas histórias literárias, o autor afirma que estes teriam produzido um poeta “sertanegista” e, por isso, fariam parte do “sertanegismo” ou do “campesinismo” do período romântico, que é uma espécie de “realismo campesino, nacional, bucólico” (ROMERO, 1903, p.394).

Já foram percorridas quatro phases (*sic*) diversas do romantismo brasileiro: o emanuelismo de Magalhães e seu grupo, o indianismo de Gonçalves Dias, o subjectivismo (*sic*) de Alvares de Azevedo e sua pleiada (*sic*), o sertanegismo dos poetas do norte. Falta agora atravessar os dois últimos estádios da romântica entre nós; o lyrismo (*sic*) específico de Pedro Luiz e Fagundes Varela, e o condoreirismo de Tobias Barretto, Castro Alves e seus mais próximos seguidores” (ROMERO, 1903, p.413).

O termo “regionalismo”, no discurso da crítica, emerge, finalmente, em 1916, na obra **História da Literatura Brasileira: do período colonial a Machado de Assis**, de José Veríssimo. A menção ocorre no capítulo em que o autor trata dos escritores que ele denomina de “últimos românticos”, fase em que o “amor, a morte, o desgosto da vida, os queixumes melancólicos, remanescentes do Romantismo, cederam lugar a novos motivos de inspiração”. Veríssimo defende a ideia de um “regionalismo pitoresco” que poderia ser identificado na obra de Franklin Távora, a exemplo de **O Cabeleira** (1876), **O Matuto** (1878) e **Lourenço** (1878), herdeiro, segundo ele, de um regionalismo que teria se iniciado com José de Alencar, embora as obras deste último superassem a do primeiro em qualidade e maturidade (VERÍSSIMO, 2015, p. 519-520).

No compêndio, o crítico literário ainda comenta o prefácio de Távora e sua defesa de separação da literatura brasileira em duas vertentes, uma do Norte e outra do Sul, referindo-se à “infeliz ideia de repartição” como fruto de “preconceitos provincianos” ou “quizila à Corte”,

prática que seria comum à maioria dos escritores das províncias. Para Veríssimo, o “estado de espírito mesquinho”, de parte dos homens letrados do Norte, “revoltados contra a legítima e natural preponderância mental do Rio de Janeiro”, teria gerado, por exemplo, uma aversão irrefletida aos romances de José de Alencar, como foi o caso do autor de **O Cabeleira**.

Esta prevenção lhe teria gerado a desinteligente ojeriza a Alencar, como um dos “sacerdotes sumos”, segundo o seu dizer, da literatura dos que no Rio de Janeiro menosprezavam a da província. Do mesmo preconceito lhe viria a infeliz ideia da repartição da literatura brasileira em “literatura do Norte” e “literatura do Sul”, conforme a região brasileira que lhe fornecia a inspiração e o tema. Quão melhor alumiado não andou Alencar escolhendo os seus sem preferência de regiões, para compor segundo o belíssimo dizer de Machado de Assis “com as diferenças da vida, das zonas e dos tempos a unidade nacional de sua obra”. (VERÍSSIMO, 2015, p. 520).

Enquanto a crítica de José Veríssimo em **História da Literatura Brasileira: do período colonial a Machado de Assis** apresenta apenas contornos superficiais daquilo que seria o regionalismo, Nelson Werneck Sodré, em 1938, em sua obra **História da Literatura Brasileira**, faz um esforço no sentido de conceituar melhor o termo e estabelecer, por exemplo, diferenças entre o que ele chama de sertanismo e o regionalismo. No capítulo intitulado “A prosa romântica: o sertanismo”, Sodré afirma que muitos escritores românticos acreditavam na ideia de que era preciso abandonar as narrativas que se debruçavam sobre os aspectos do quadro litorâneo e urbano do país, uma vez que elas não representariam o “Brasil verdadeiro”, mas um “falso Brasil”, este impregnado de influências externas e estrangeiras. Assim, os romances que buscavam representar o “Brasil profundo”, chamados de sertanistas, seriam capazes de alcançar o estado natural dos traços verdadeiramente nacionais, imunes, portanto, às influências externas.

No sertanismo verifica-se o formidável esforço da literatura para superar as condições que a subordinavam aos modelos externos. Existe, nos iniciadores da ficção romântica, sinais evidentes desse esforço. Verificaram logo que o índio não tem todas as credenciais necessárias à expressão do que é nacional. Transferem ao sertanejo, ao homem do interior, àquele que trabalha na terra, o dom de exprimir o Brasil. Submetem-se ao jugo da paisagem, e pretendem diferenciar o ambiente pelo que existe de exótico no quadro físico – pela exuberância da natureza, pelo grandioso dos cenários, pela pompa dos quadros rurais. Isto é o Brasil, pretendem dizer. (SODRÉ, 1982, p. 323).

Bernardo Guimarães e Franklin Távora são, para Sodré, exemplos de romancistas que almejavam o nacional pelo regional, pela “valorização da paisagem física e da paisagem humana de regiões em que o elemento brasileiro estivesse imune a influências externas” (SODRÉ, 1982, p. 323-324), mas que, no entanto, teriam terminado em uma completa

frustração, tendo em conta que as obras produzidas pelos dois não alcançaram tal tarefa. Para o crítico, o projeto sertanista só teria se realizado com a obra de Visconde de Taunay:

Com o Visconde de Taunay é que vamos deparar um romancista capaz de salvar o sertanismo de sua perdição completa, mesmo permanecendo dentro dos seus rumos e dos seus moldes. Com uma extraordinária memória visual, reconstitui ambientes do interior com a miúda fidelidade que tantos confundiram com realismo, enquanto transfere também a alguns tipos essa fidelidade, copiando-os simplesmente da vida e esmerando-se em situá-los na moldura exata em que os conheceu. (SODRÉ, 1982, p. 325-326).

De acordo com Sodré, havia uma diferença entre o regionalismo dos românticos, que ele denominou de sertanismo, e aquilo que foi produzido pelo movimento regionalista que se inicia nas primeiras décadas do século XX. O sertanismo, dirá o autor, é apenas um esboço de literatura regional que só se realiza, a rigor, “quando se aprofundam e se generalizam, a ponto de surgirem em zonas as mais diversas, manifestações a que o romantismo não poderia fornecer os elementos característicos”. Nesse sentido, José de Alencar, Gonçalves Dias, Bernardo Guimarães e o próprio Franklin Távora, à moda romântica, teriam a tendência em representar o meio rural e sacralizá-lo como espaço de pureza e autenticidade, incorrendo “numa contradição ao supervalorizar o pitoresco e a cor local do tipo, ao mesmo tempo que procurava encobri-lo, atribuindo-lhe qualidades, sentimentos, valores que não lhe pertencem, mas à cultura que se lhe sobrepõe” (SODRÉ, 1982, p. 402-403).

Sob o romantismo, a prosa sertanista não passaria de idealização da vida brasileira, não sendo possível, por exemplo, tratar das contradições existentes na própria sociedade, nem tampouco representar o homem como ser determinado pelo meio social. Para Sodré, é somente com o abandono dos pressupostos românticos que é possível falar de uma literatura regionalista, esta, sim, influenciada muito mais pelo movimento naturalista que, no século XIX, na Europa, era consagrado com um romance como **Germinal** (1885), de Émile Zola. O crítico brasileiro estabelece, assim, a relação dicotômica Romantismo/Sertanismo e Naturalismo/Regionalismo.

Só quando o naturalismo proporciona os instrumentos que o caracterizam, superando os processos românticos, e quando surgem os movimentos de renovação do pensamento em variados setores, o problema da transplantação sofre uma alteração importante, motivando a transição do sertanismo para o regionalismo. De puro e simples processo de idealização transita para um quadro muito mais complexo em que procura traduzir a realidade através da valorização de alguns de seus elementos mais nítidos embora ainda não os fundamentais. Não é por acaso que o regionalismo literário surge ao mesmo tempo que o regionalismo como processo de interpretação histórica e social da vida brasileira. (SODRÉ, 1982, p. 405).

Contudo, o “movimento de renovação” de que fala Sodré, que teria permitido o sertanismo transformar-se em regionalismo, assentado nos fundamentos naturalistas, não abandona o princípio norteador desta literatura: a cor local. Como o próprio autor refere, “domina-o, todo ou quase todo, um geografismo por vezes delirante, um apego profundo ao pitoresco” (SODRÉ, 1982, p. 406). Para o crítico, na ficção regionalista, sob a influência de ciências da natureza em voga naquele período, a exemplo da botânica, o meio sobrepõe o homem e as personagens são determinadas pelas condições naturais do ambiente, o que, para um historiador marxista como ele, constitui uma limitação importante. Outro aspecto limitante, dirá o crítico, está relacionado ao esforço dos romancistas em reproduzir os falares e os distingui-los dos modos de falar de outras partes do país.

Isso mais ainda amesquinha o papel do homem, e correspondia a uma generalizada incompreensão, a que o naturalismo, no seu apego ao convencional e ao superficial deu grande impulso: a de que a criatura fica representada com maior fidelidade quando lhe reproduzimos certas exteriorizações, entre as quais logo se destacou, no campo da arte literária, a maneira de falar. [...] Surge, então, ao lado da criação artística, a necessidade dos glossários, dos adagiários, dos vocabulários, verdadeiras chaves de interpretação, sem as quais se torna impossível compreender personagens e até mesmo quadros, tão sobrecarregado de escória está o minério dessa língua estranha, que distancia o leitor do assunto e lhe denuncia, desde logo, a falsidade no tratamento. (SODRÉ, 1982, p. 407).

Não é à toa que este aspecto negativo apontado pelo autor, e depois sedimentado em diversos discursos da crítica brasileira ao longo do século XX, serviu, como vimos no capítulo anterior, para desqualificar os recursos estilísticos de Jorge Amado: “descuido formal a pretexto de oralidade”, “frases-feitas de um bacharel semi-intelectualizado”, “repertório de clichês e lugares-comuns”, “literatura turística e comercial”, “pobreza linguística”, etc. Notemos, portanto, que a reprovação aos romances amadianos, seja na crítica impressionista ou acadêmica, tem sua fatura em construções mentais anteriores, cimentada, pouco a pouco, ao longo dos anos, a partir deste léxico crítico chamado de regionalismo.

É interessante constatar que, para alguns críticos, como o próprio Nelson Werneck Sodré, havia os “piores regionalistas” e os “melhores regionalistas”, estes últimos enquanto aqueles que “conseguiram superar as deficiências ligadas principalmente ao geografismo e ao linguajar”, que souberam, por escapar dos dois aspectos limitadores, nos dar um “regional genuíno”, “sentido universal que denuncia a presença da qualidade literária, quando esta é alguma coisa mais do que simples virtuosismo formal” (SODRÉ, 1982, p. 408). Entenda-se, aqui, “regional genuíno” e “sentido universal” como elementos daquilo que nos poderia conferir, enfim, um caráter próprio de nacionalidade, uma vez que essa, assim nos parece, tem

sido a busca incessante de ficcionistas e críticos em inúmeros momentos de nossa história literária.

Semelhante ponto de vista encontramos em outro texto canônico de constituição da história da literatura no Brasil. Tal qual Sodré, Veríssimo e Romero, que consideravam as concepções de “nação” e “região” como dados naturais e objetivos da realidade, Afrânio Coutinho, em sua obra seminal **A Literatura no Brasil**, publicada em 1955, ajuda a depositar novas camadas na noção de regionalismo, esta, naquele momento, já naturalizada e internalizada pela crítica. Tanto é assim que, ao citar a nomenclatura, Coutinho nem se dá ao trabalho de defini-la. Sua preocupação estava, na verdade, em determinar que obra teria inaugurado o regionalismo no Brasil, se **O Gaúcho** (1870), de José de Alencar, ou se **O Ermitão de Muquém**, de Bernardo Guimarães, que, segundo o historiador, poderia ter sido publicada mais de dez anos antes. Em boa parte do volume III, no capítulo em que trata da ficção romântica, o historiador se dedica a revelar o romance inaugural.

*O Ermitão de Muquém*, com que Bernardo Guimarães inicia a sua carreira de romancista, está datado de Ouro Preto, 10 de novembro de 1858, mas só uma rigorosa e hoje difícil pesquisa poderá assegurar a autenticidade dessa datação. Quem melhor até agora estudou a vida e a obra do romancista, Basílio de Magalhães, afirma ter elementos para assegurar que naquele ano o escritor se encontrava no Rio, e não em Minas, sem perceber que a sua afirmação coloca em dúvida a prioridade de Bernardo Guimarães como iniciador do regionalismo romântico. Esses elementos são, em grande parte, as datas de vários poemas de Bernardo Guimarães, que assim entrariam em choque com a data da elaboração de *O ermitão de Muquém*. O certo é que esse só foi publicado, primeiramente, em 1866, no *Constitucional* da capital mineira, e depois em primeira edição pela Garnier, em 1869. Ora, em 1866, Franklin Távora, tendo publicado *A trindade maldita* em 1861 e o romance histórico *Os índios de Jaguaribe* em 1862, também entregaria ao público o seu primeiro romance de caráter regionalista, *A casa de palha*. Quanto a Alencar, que até 1866 publicara, entre outros, *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *As minas de prata* (1865-1866), não daria *O Gaúcho* senão no ano seguinte à primeira edição de *O ermitão de Muquém*, portanto em 1870. Afirma-se, porém, que é a Bernardo Guimarães que cabe a glória de ser, historicamente, o iniciador do regionalismo romântico em nossa literatura. (COUTINHO, 2004, p. 273).

Após determinar a obra que teria inaugurado o regionalismo em nossa literatura, Coutinho afirma que o esforço de nossos românticos estava em consonância com aquilo que já havia sido feito na Europa décadas antes, quando muitos escritores, a partir de estéticas românticas, teriam reagido contra o “subjetivismo exagerado”, a “hipertrofia do eu”, procurando diminuir a personalidade do autor como centro da narrativa, para valorizar aspectos outros, estes capazes de formar um desenho mais panorâmico e que, portanto, pudesse dar conta dos ambientes e das relações que os homens estabelecem com seu meio. No

caso brasileiro, dirá Coutinho, nossos romancistas se valem dos traços regionais nem tanto para confrontar a perspectiva subjetivista de seus autores, mas para conformar, dentro de uma inclinação realista, o tão desejado romance histórico: “o romance regionalista de Alencar, como o de Távora e Guimarães, é natural desdobramento do romance histórico, feito na base da acentuação dessa tendência realista (COUTINHO, 2004, p. 263).

É somente no volume IV, de **A Literatura no Brasil**, após tratar reiteradamente da ideia de regionalismo no volume anterior, que Coutinho, finalmente, fará um esforço no sentido de conceituar a noção. Para isso, apresenta os autores e obras que lhes serviram de fundamentação teórica, a exemplo de *Regionalism: Cult or Culture?* (1936), de Benjamin Albert Botkin, *Regionalism in Transition* (1946), de Harold S. Quigley, *The Regional Approach to Literature* (1948), de George R. Stewart, e, assim, a define:

De acordo com George Stewart, podemos definir o regionalismo de duas maneiras. Num sentido largo, toda obra de arte é regional quando tem por pano de fundo alguma região particular ou parece germinar intimamente desse fundo. Neste sentido, um romance pode ser localizado numa cidade e tratar de problema universal, de sorte que a localização é incidental. Mais estritamente, para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Esse último é o sentido do regionalismo autêntico. (COUTINHO, 2004, p. 235).

O “sentido do regionalismo autêntico” é, para Coutinho, um gradual afastamento de certo sentimentalismo na mentalidade literária, direcionando os esforços dos ficcionistas para o retrato do espírito humano em seu confronto com o ambiente, considerando, portanto, a própria reação dos indivíduos às características naturais de determinada localidade, a partir, é claro, de suas crenças, tradições e visões de mundo. Citando Botkin (1936), Coutinho defende que a valorização da cultura regional forneceu à literatura, em primeiro lugar, uma temática própria, porque permitiu que se falasse de novas paisagens físicas, novos costumes, lendas, mitos, tipos, etc. Em segundo lugar, possibilitou uma nova técnica, se considerarmos os modos de expressão popular, seus ritmos, estilos e a produção simbólica desses linguajares; por fim, deu ainda um novo ponto de vista, tendo em conta que os valores culturais da tradição regional apontam, na visão do crítico, para novas soluções de questões universais. É, portanto, com muito entusiasmo que Coutinho, apoiado na produção de folcloristas estadunidenses, se refere ao conceito de regionalismo em seu compêndio, convicto de que ele,

por si só, seria capaz de agrupar um grande número de obras literárias da segunda metade do século XIX e da primeira metade do século XX.

Daí por diante, toda uma produção literária surge do laboratório regional. De norte a sul do país, escritores aparecem procurando captar em prosa, com a máxima veracidade, os temas, os costumes, os tipos, a linguagem, das várias regiões de que, geograficamente, se compõe o país. Cria-se, inclusive, um tipo de herói – o herói regional – de estatura quase épica<sup>49</sup> em seus aspectos de super-homem, em luta contra um destino fatal, traçado pelas forças superiores do ambiente. (COUTINHO, 2004, p. 237).

Em Coutinho, a categoria “sertanismo”, como fase inicial da literatura regionalista, reaparece e é mobilizada para circunscrição de certo texto literário em que havia predominância de uma postura idealizadora e sentimentalista, “de feitio otimista”, em relação à paisagem sertaneja, região que representaria o Brasil aparentemente mais brasileiro, onde habitavam “criaturas boas, sadias e vigorosas, de almas puras”. O historiador dirá ainda que o sertanismo fora substituído, em etapa mais tardia, pelo caipirismo, “representação caricatural e grotesca, cujos tipos constituíram uma enorme galeria do nosso romance e teatro” (COUTINHO, 2004, p. 237). Seja sertanismo ou regionalismo, é interessante perceber como este empreendimento epistemológico é capaz de dar unidade e homogeneidade, à maneira de um passe de mágica, a acontecimentos literários que emergiram em zonas distintas do território brasileiro, em períodos históricos diferentes, sob condições sociais, culturais, políticas e econômicas igualmente diferenciadas.

No esforço de conferir unidade àquilo que é, fundamentalmente, heterogêneo, Coutinho propõe que essa literatura seja analisada a partir de seus chamados “ciclos” e, assim,

---

<sup>49</sup> A atribuição de epicidade aos chamados “romances regionalistas” é um dos assuntos tratados em nossa dissertação de mestrado, intitulada “Memória e Recepção em **Terras do Sem Fim**, de Jorge Amado”, defendida, neste programa, em 2020. Demonstramos que a leitura épico-dramática é, mais uma vez, uma consequência da predominante interpretação sociológica na recepção dos textos de ficção produzidos nesse período, que considera a matéria ficcional como a reprodução real do passado de determinadas cidades e comunidades. A visão, como já referimos, é parte de uma tradição interpretativa do fato literário em que as contradições da sociedade são desveladas pelo autor, ou mesmo falam por meio dele, sendo a prosa ficcional uma espécie de baluarte de lutas políticas e causas ideológicas. Atribuir epicidade aos romances produzidos na primeira metade do século XX é, para o dizer mínimo, anacrônico e inadequado, porque estaríamos associando burguesia e épica, sociedades capitalistas e heroísmo, capital e valores do mundo antigo. Como nos ensina João Adolfo Hansen, a epopeia é a narrativa própria para atos heroicos de homens ilustres, a partir de valores como força guerreira, soberania jurídico-religiosa e virtude fecunda, tornando-se, na segunda metade do século XVIII, um gênero morto, quando passou a ser válido o princípio da livre concorrência burguesa e o capital se tornou, portanto, o equivalente universal de todos os valores. Equívoco semelhante é tomar o discurso épico como narrativa que tenha referência no mundo empírico, uma vez que seus “enunciados épicos são pseudo-referenciais e não representam estado de coisas empíricas ou coisas de fato”, que neles se “refaz os procedimentos ordenadores da sua enunciação” e o leitor, por sua vez, estabelece uma “comunicação fictícia com ações fictícias ficticiamente figuradas” (HANSEN, 2008, p. 17). À vista disso, não nos parece apropriado estabelecer uma relação entre epicidade e discurso histórico, ou mesmo poesia épica e realidade social, como não seria correto também associar heróis épicos aos personagens das sociedades burguesas encontrados na prosa moderna.



os apresenta: ciclo nortista, ciclo nordestino, ciclo baiano, ciclo central, ciclo paulista e ciclo gaúcho. Embora diferentes, defende o autor, eles fazem parte de um “lastro comum de origem lusa, e que se amalgamou com as contribuições indígena e negra, e, mais tarde, com as alienígenas diversas”. O regionalismo seria, deste modo, um conjunto de fragmentos, espalhados pelo país, que, se unidos, dariam a dimensão do todo nacional, isto é, as especificidades de cada local ao invés de produzirem fenômenos isolados teriam, como a “magia do nacionalismo” de que fala Anderson, a capacidade de transformar diferença em igualdade. Nas palavras do próprio crítico, “as regiões não dão lugar a literaturas isoladas, mas contribuem com suas diferenciações para a homogeneidade da paisagem literária do país” (COUTINHO, 2004, p. 237).

O mesmo regionalismo que deu conta dos objetos literários produzidos ao longo do século XIX foi capaz de conferir uniformidade aos romances surgidos no século XX. Para Coutinho, a chamada ficção modernista deveria ser dividida em duas: a regionalista e a psicológica e de costumes, “ambas marcadas por um cunho de brasilidade e de intensificação da marca brasileira na literatura”. O primeiro grupo seria constituído por textos em que predomina o ambiente das zonas rurais, o quadro social que afeta o homem, suas adversidades naturais e sociais, a exemplo da seca, do cangaço e do banditismo, mas não só. Nele ainda estariam incluídos os romances urbanos e suburbanos, que tratam da vida da classe média e do proletariado, desde que adotassem uma “técnica realista e documental”.

Este grupo se dividiria em dois: o documentário urbano-social realista (Érico Veríssimo, Amando Fontes, Oswald de Andrade, Alcântara Machado, Telmo Vergara, etc) e o documentário regionalista, também neo-realista, neo-regionalista, que compreende os modernos “ciclos” da ficção brasileira: os ciclos da seca, do cangaço, do cacau, da cana-de-açúcar, do café, do sertão, do pampa, etc. (José Lindos do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Nestor Duarte, Rachel de Queiroz). Segundo Coutinho, neste grupo ainda se juntariam os tidos como “regionalistas puros”, sem implicações sociais, como é o caso de Guimarães Rosa, Mário Palmérico e Geraldo França de Lima, entre outros. (COUTINHO, 2004, p. 276).

Já o segundo grupo seria formado por escritores que nos forneceram uma literatura de “corrente psicológica, subjetivista, introspectiva e costumista”, “ligada também ao neo-espiritualismo e à reação estética, que se desenvolve no sentido da indagação interior, acerca de problemas da alma, do destino, da consciência” Aqui estão incluídos, conforme Coutinho, escritores como Cornélio Pena, Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Adonias Filho, Fernando Sabino e Clarice Lispector (COUTINHO, 2004, p. 276-277).

Notemos, portanto, sobretudo em face da classificação de Coutinho para os romances do primeiro grupo, que era preciso inventar novas dimensões do regionalismo que pudessem comportar, por exemplo, acontecimentos literários de natureza diversa, como é o caso de Graciliano Ramos, Jorge Amado e Guimarães Rosa. Os dois primeiros, como refere a citação, tratados como neo-regionalistas, e o autor de **Grande Sertão: Veredas** (1956) identificado como representante do “regionalismo puro”, embora não saibamos exatamente o que essas categorizações queiram dizer exatamente, nem tampouco o historiador se preocupe em defini-las. O fato é que encontramos, neste método arqueológico de fazer falar os dizeres adormecidos, tanto compatibilidades quanto incompatibilidades em tudo aquilo que, no seio da crítica literária brasileira, foi dito sobre este conceito. Todavia, não nos antecipemos. Há ainda camadas por revolver e remover, por cavoucar e descobrir.

Sedimento importante deste imenso e árido terreno da crítica brasileira é aquele depositado por um dos mais notáveis intelectuais de nosso tempo, o crítico e historiador da literatura Antonio Candido. No tomo 2 de **Formação da Literatura Brasileira** (1959), obra incontornável para os estudos literários no Brasil, Candido nos oferece um panorama do romance romântico e, de maneira rigorosa, analisa a produção de José de Alencar, afirmando a existência de ao menos três Alencares. O primeiro, “o Alencar dos rapazes, heroico, altissonante; o segundo, o “Alencar das mocinhas, gracioso, às vezes pelintra, outras quase trágico”. Já o terceiro Alencar, “menos patente que esses dois, mas constituindo não raro a força de um e outro”, “é o Alencar que se poderia chamar dos adultos, formado por uma série de elementos pouco heroicos e pouco elegantes”, mas que denotariam um senso artístico e humano pouco visto em nossa literatura (CANDIDO, 1993, p. 201). É, precisamente, no primeiro Alencar que encontraríamos, conforme o crítico, as melhores realizações disso que à época se entendia por regionalismo, em obras como **O Gaúcho** (1870) e **O Sertanejo** (1875).

Candido, no entanto, coaduna-se com os historiadores das gerações anteriores e vê Franklin Távora, embora inferior a Alencar, como o primeiro regionalista, aquele que teria dado os três elementos fundamentais dessa literatura.

Primeiro o senso da terra, da paisagem que condiciona tão estreitamente a vida de toda a região, marcando o ritmo da sua história pela famosa “intercadência” de Euclides da Cunha. Em seguida, o que se poderia chamar de patriotismo regional, orgulhoso das guerras holandesas, do velho patriarcado açucareiro, das rebeliões nativistas. Finalmente, a disposição polêmica de reivindicar a preeminência do Norte, reputado mais brasileiro. (CANDIDO, 1993, p. 268).

Percebamos, a partir deste excerto, que os elementos fundamentais, “senso da terra”, “patriotismo regional” e “preeminência do Norte”, dizem respeito àquilo que, como já referimos, têm atravessado, de maneira geral, os acontecimentos literários neste país. A noção de regionalismo, transpassada pela valorização do *genius loci*, é estrutural e estruturante na constituição de uma tradição literária iniciada com Alencar, mas depois absorvida e emulada por escritores e críticos das gerações seguintes até a primeira metade do século XX. Mágico, como vimos, o regional deduz a nação.

Apesar disso, a própria ideia de uma “literatura nacional”, embora pareça natural e sempre presente entre nós, é criação recente de nossos românticos. Podemos encontrar seus primeiros esboços, ou mesmo uma tentativa primeva de estabelecimento de programa de arte, por exemplo, nas cartas em que Alencar, sob o pseudônimo de Ig., desqualifica o poema **Confederação dos Tamoios** (1856), de Gonçalves de Magalhães. Os textos epistolares, em tom severo e devastador, publicados no **Diário do Rio de Janeiro**, chamaram a atenção de críticos, escritores, intelectuais e até do imperador Dom Pedro II, que respondeu às cartas em defesa de Magalhães. Como se sabe, a publicação do poema épico **Confederação dos Tamoios** (1856) foi patrocinada por Dom Pedro II. O imperador e o escritor e historiador Manuel de Araújo Porto-Alegre escreveram uma carta em defesa de Gonçalves de Magalhães, sob o pseudônimo “O amigo do poeta”. Para Antonio Candido, a troca de cartas negativas e elogiosas ao poema “realmente medíocre” de Magalhães constitui-se como “movimento polêmico mais importante do nosso Romantismo, geralmente tão acomodado e sem bulha” (CANDIDO, 1993, p. 321). Nas cartas, Alencar define sua própria concepção de literatura e estabelece os critérios que, posteriormente, iríamos enxergar materializados em seus romances. Conforme Candido, “sua atitude negativa em relação ao poema revela os elementos que julgava positivos para a literatura nacional” (CANDIDO, 1993, p. 322).

Para Alencar, a objeção ao poema era justificada pela incapacidade de Magalhães em descrever a grandeza dos aspectos geográficos da nação e o caráter heroico dos próprios habitantes originais, que mereciam, ao seu ver, uma poesia à altura de suas vidas bravas e gloriosas. Segundo Candido, na própria crítica alencariana estavam os fundamentos de uma literatura nacional pela via indianista:

A crítica dos criadores é muitas vezes programa; examinando outros escritores, procuram ver claro neles mesmos; o que lhes desagradava é o que não faziam, e ao defini-lo são levados a definir as suas próprias intenções, até então meras veleidades ou impulsos subconscientes. É impressionante, no caso, verificar a fidelidade com que realizou n’*O Guarani* (1857), n’*Os*

*Filhos de Tupã* (1863), em *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), o programa traçado nas Cartas [...]. (CANDIDO, 1993, p. 323).

Não contava Alencar, no entanto, que mais tarde ele próprio seria criticado por motivos semelhantes, de maneira igualmente severa. A pena aguda de Franklin Távora produziu uma série de artigos no periódico **Questões do dia**, em que o cearense, sob o pseudônimo de Semprônio, escreveu as famosas **Cartas a Cincinato** (1872). As críticas são direcionadas, especificamente, a dois romances alencarianos, **O Gaúcho** e **Iracema**. Analisando o conteúdo dos textos, Candido afirma que elas representam novos anseios dentro do próprio projeto romântico:

Távora censura n’*O Gaúcho* a falta de fidelidade à vida rio-grandense, o abuso das situações pouco naturais, a idealização dos tipos; Alencar é para ele um homem de gabinete que escreve o que não conhece, quando a tarefa do escritor é observar de perto a realidade que procura transpor. As suas considerações constituem o primeiro sinal, no Brasil, de apelo ao sentido documentário das obras que versam a realidade presente. A sua atitude (ressalvadas deformações ocasionais devidas ao interesse polêmico) é coerente e compreensiva. Não recusa a literatura de imaginação, quando ela se apresenta como tal; mas entende que um romance de costumes, entremeado de fatos verídicos, como o de Alencar, é obrigado a se submeter aos dados reais. Poder-se-ia esquematizar a sua posição dizendo que ele preconiza, no romance, a mistura da verdade, concebida como fidelidade à natureza observada, e do ideal, concebido como enroupamento da observação pelo belo inventado. (CANDIDO, 1993, p. 325).

Notemos, pois, que aquilo que Távora critica em Alencar é feito da mesma matéria que serviu a ele próprio para criticar Magalhães, isto é, a falta de rigor nas descrições das paisagens, a partir de um equivocado senso de observação do mundo representado e um texto que não estaria à altura da realidade extraliterária. Temos assim, portanto, um programa literário que só será satisfatório quanto mais se aproxime do “caráter nacional” e da “verdadeira identidade” desta nova nação. Texto revelador deste princípio teleológico que norteia nossa literatura é o prefácio do romance **Sonhos d’Ouro** (1872), escrito por Alencar sob o pseudônimo de Sênio, intitulado “Benção paterna”. Ao empreender uma reflexão sobre sua própria obra, o escritor identifica três fases distintas, em que a prosa ficcional acompanha as etapas de uma marcha do próprio país rumo ao processo civilizatório. A primeira, que denominou de “primitiva”, é aquela em que se dedicou ao tratamento das lendas e mitos da “terra selvagem conquistada”, como é o caso de **Iracema**. A segunda, chamada de “período histórico”, compreende as narrativas que dão conta do inusitado encontro de portugueses e populações autóctones, ou “o consórcio do povo invasor com a terra americana”, representada por romances como **O Guarani** (1857) e **As Minas de Prata** (1865). Por último, a fase em

que tratou da sociedade pós-independência tanto na zona urbana quanto na rural, que deram, conforme o próprio autor, obras como **O Gaúcho** e **Tronco do Ipê** (1871), período de transição e de fusão da cultura europeia com os costumes da terra.

A importação contínua de ideias e costumes estranhos, que dia por dia nos trazem todos os povos do mundo, devem por força de comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização [...] estas tendem como a criança ao arremedo; copiam tudo, aceitam o bom e o mau, o belo e o ridículo, para formarem um amálgama indigesto, limo de que deve sair mais tarde uma individualidade robusta. (ALENCAR, 1998, p. 22).

O destino, portanto, dessa literatura seria o encontro, enfim, com a individualidade nacional, a singularidade mesma formada desta condição *sui generis*, busca incessante de determinadas especificidades que pudessem fundar uma uniformidade original, ao fim de um processo progressivo e paulatino. Ora, não seria esse o tólos que atravessou, fundamentalmente, nossa história literária? A própria divisão da literatura brasileira em séries históricas menores, como Arcadismo, Romantismo, Naturalismo, Realismo, etc., não seria uma classificação marcada por essa marcha rumo a um devir? Ao nosso ver, só faz sentido, por exemplo, falar desses momentos históricos pontuais se pensarmos a história da literatura como um todo, esquema literário totalizante, caminhando para o seu tólos. Se anulamos essa ideia de unidade que está pressuposta tanto na noção de literatura nacional quanto nos períodos particulares desse todo, veremos que há, tão somente, uma sobredeterminação dos objetos literários em nome de uma rubrica. À vista disso, o mesmo vale para o regionalismo, enquanto categoria histórico-crítica que serve para conferir unidade onde só há dissonância.

Por ora, no entanto, continuemos na trilha de Candido (1993), porque ele nos ajuda a identificar acontecimentos literários que parecem desviantes desse princípio teleológico, revelando descontinuidades e influxos que fraturam uma suposta unidade. Para ele, a restrição ao indianismo romântico, bem como todo o esforço posterior de uma unidade pelo nacional, desagradava o jovem Machado de Assis. Aos 33 anos idade, o escritor, nascido no Rio de Janeiro, era uma voz dissonante. Em um texto publicado no ano de 1873, intitulado “Instinto de nacionalidade”, Assis nos oferece uma solução para o problema da cor local, embora o ensaio não tenha sido satisfatoriamente compreendido pelos críticos de seu tempo<sup>50</sup>. Nele, o

---

<sup>50</sup> Em **A verossimilhança fantástica, a memória e a ironia no discurso narrativo machadiano**, tese de doutoramento de Antônio Joaquim Pereira Neto, defendida neste Programa de Pós-Graduação, em 2017, o autor demonstra como a crítica teve dificuldades em interpretar o ensaio “Instinto de nacionalidade”. Assentada em uma tradição romântica, a partir da ideia de cor local e do êxtase diante da natureza a ser mimetizada, os intérpretes do texto machadiano atribuíram um caráter realista ao escritor, quando ele, na verdade, procurava se afastar destas noções totalizantes. Conforme Neto: “a polêmica gerada pelo ensaio publicado na revista “O novo

escritor principia fazendo a seguinte constatação: “quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país” (ASSIS, 1994, p. 322).

Em seguida, Machado de Assis descreve os fenômenos literários que julga relevantes, ao passo que os avalia a partir das evidências latentes ou patentes do tal “instinto de nacionalidade”. Reconhece que uma literatura incipiente queira, naturalmente, “alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a região”, mas propõe que as doutrinas programáticas não sejam tão radicais a ponto de arruinar o texto literário. Ao tratar do romance, por exemplo, aponta as principais deficiências, o deslumbramento com o “espetáculo da natureza”, e o total desprezo de autores em relação às análises de paixões e caracteres, que é, como ele mesmo diz, “uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores” (ASSIS, 1994, p. 327). Na poesia, Assis identifica problemas semelhantes. A excessiva preocupação com o *genius loci* fez com que poetas caíssem em uma ilusão do caráter nacional, acreditando que a simples citação de nomes de flores e pássaros nos versos pudessem dar ao poeta uma dimensão de sua nacionalidade.

A predileção pela “análise de paixões e caracteres” como um dos principais componentes da prosa de ficção, proposta por Assis, fez a crítica associar o romancista ao programa de literatura realista, tomando-o como arauto da “expressão da alma brasileira”, ou mesmo da “essência da natureza humana”, o que, mais uma vez, demonstra a simplificação das ideias contidas no ensaio.

A preferência machadiana pela *análise de paixões e caracteres*, nesse sentido, não significa a vontade de produzir um quadro objetivo da natureza e dos costumes da sociedade brasileira do seu tempo; sua verdade estética aparece no plano dramático, no cômico, no satírico, no irônico e no verossímil. Alguns desses termos são enfatizados em sua crítica ao realismo: “em que pode um drama de Israel, uma comédia de Atenas, uma locução de Shakespeare ou de Gil Vicente justificar a obscenidade do realismo”? (ASSIS, 1971, p. 171). Se em seu ensaio sobre o instinto de nacionalidade Machado de Assis aliviou em sua crítica ao diletantismo literário dessa nova poética, a qual, em sua visão, “só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha” (ASSIS, 1971, p. 165), ele não fez o mesmo em seu texto crítico sobre o romance “O primo Basílio”, de Eça de Queiroz. Nesse, o acessório domina o absoluto, ou seja, a reprodução fotográfica e servil das

---

“mundo”, em Nova Iorque, em torno da questão da cor local, desviou a atenção da crítica para o trabalho de identificar, nas narrativas machadianas, o seu instinto de nacionalidade. O discurso de Machado de Assis, nesse ensaio, desobedece a esse lugar-comum retórico da descrição das cenas da natureza, propondo a sua dissolução na poesia, e, sobretudo, no romance, pela narrativa centrada na descrição de paixões e caracteres” (PEREIRA NETO, 2017, p. 33).

coisas mínimas e ignóbeis: “eis o que lhe pareceu incongruente e contrário às leis da arte”. Noutras palavras, eis o que lhe pareceu estranho para uma atividade poética que visa produzir a descrição retórica das paixões e dos caracteres. (PEREIRA NETO, 2017, p. 33).

A tentativa de enquadramento da produção ficcional de Machado de Assis na circunscrição realista é parte de uma mesma vontade de uniformidade que permite, por exemplo, a emergência de uma noção como o regionalismo. Para Flora Sussekind, em **Tal Brasil, Qual Romance?** (1984), o esforço de representar, por meio de uma estética da cor local, uma identidade para o país, com vistas ao apagamento das divisões, descontinuidades e contradições, só podem ocorrer no terreno da fantasia, isto é, só é possível afirmar uma homogeneidade de cultura, etnia, classe, etc., em um país como o Brasil, através da matéria ficcional. Assim, o desejo de dar conta de uma realidade diversa e contraditória, sob a perspectiva da mimesis reflexológica, provoca efeito contrário, porque persegue uma “realidade” que é, efetivamente, simulacro e representação.

São, assim, operações ideológicas as marcas registradas do naturalismo dominante na ficção brasileira. Fotografa o país mas, como uma *camera oscura*, inverte o que vê. E é enquanto “ideologia estética” que tenta restaurar a simetria desfeita de uma máxima, e uma literatura e uma nacionalidade fraturadas. Se, entretanto, é um misto de descontinuidade e fratura o que nos constitui, talvez seja impossível a restauração naturalista, a reconstituição de uma realidade quando ela é apenas simulacro. Nessa impossibilidade está, de alguma maneira, a explicação para a ansiedade com que se repetem as tentativas. (SUSSEKIND, 1984, p. 44-45).

Concordamos com Sussekind, somente a impossibilidade de um projeto instaurador da unidade brasileira, via estética do espelhamento e da cor local, poderia explicar sua própria recorrência em inúmeros momentos de nossa história literária. Ora ocorre na exaltação da natureza selvagem da terra a conquistar, ora na bravura dos indígenas de feições europeias; aparece ainda na atitude indômita do sertanejo do Brasil profundo e também na essência psicológica dos caracteres de nossas sociedades urbanas. O fundo falso, no entanto, é o mesmo de sempre: continuidade, identidade e nacionalidade. É como o personagem anônimo de “O espelho”, conto de Guimarães Rosa em **Primeiras histórias** (1962), que busca incansavelmente sua identidade verdadeira, seu *eu* essencial, diante de um espelho que só lhe revela contradição, monstruosidade e dessemelhança. No lugar de objeto refletor da realidade concreta, o espelho da prosa roseana evidencia uma personalidade ambígua e fragmentada. Desesperado à frente de seu próprio reflexo, a terrível conclusão: “não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... desalmado?”. A suposta unidade revela-se ao personagem como nada mais do que “a persistência do animal, um pouco de herança, de

soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o mais que na impermanência se indefine” (ROSA, 2001, p. 188).

É assim que, ao nosso ver, nacionalismo literário e regionalismo são indissociáveis, uma vez que fazem parte desse princípio teleológico orientador de nossa literatura. Para que tenham legitimidade, precisam estar juntos, marcando as diferenças regionais que seriam, no fundo, na visão de seus defensores, fragmentos de um todo nacional. No início do século XX, vimos as noções de regionalismo e regionalização ganharem corpo no discurso de outras ciências, sobretudo a sociologia e a geografia, mas também economia e relações internacionais. Ainda que, mesmo entre elas, os conceitos tenham sofrido toda sorte de imprecisões, indefinições e alterações de significado. Não é, como vimos até aqui, ponto pacífico entre críticos literários, tampouco seria entre sociólogos, geógrafos e economistas. Sentidos instáveis, deslizes frequentes, ambiguidade e incontáveis deturpações. Não há um consenso estável e permanente na ideia de regionalismo.

Apesar disso, ela está presente em importantes correntes do pensamento brasileiro, como é o caso da sociologia freyriana, edifício intelectual que faz parte de um grande esforço, realizado na primeira metade do século XX, para a constituição disso que hoje podemos chamar de Brasil. Tanto em **Casa Grande & Senzala** (1933) quanto em **Sobrados e Mucambos** (1936), os marcadores regionais servem como peças de um mosaico difícil de montar. Contudo, ele é elaborado e ordenado, com maestria, por este pensador que, não à toa, escreveu, em 1926, o “Manifesto regionalista”, durante o Congresso Brasileiro de Regionalismo, em Recife. Gilberto Freyre, ciente de sua missão, fez um chamado aos artistas e intelectuais de Pernambuco a recuperar os valores e as tradições nordestinas, sob o risco e o “perigo de serem de todo abandonadas, tal o furor neófilo de dirigentes que, entre nós, passam por adiantados e ‘progressistas’ pelo fato de imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira” (FREYRE, 1996, p. 47-75).

Na já citada biografia de Amado, publicada em 1961, Miécio Táci reconhece Freyre como o grande maestro dessa orquestra regionalista no campo cultural brasileiro.

O “regionalismo tradicionalista” haveria de ser, não obstante, o *ismo* dominador entre os escritores do Recife. Ainda em 1924 fundar-se-ia o “Centro Regionalista do Nordeste”, que, no fim desse ano, promoveria a “Semana da Árvore” e, em princípios de 1926, o “Congresso Regionalista do Nordeste”. Gilberto Freyre era o chefe dos “renovadores” e José Lins do Rego o apóstolo, com influência sobre paraibanos e alagoanos. Em fins de 1927, formar-se-ia o grupo da *Revista do Norte*, de que participavam, entre outros, Gilberto Freyre, João Vasconcelos, Joaquim Cardozo, Albuquerque Melo, Manuel Lubambo, Benedito Monteiro e Ascenso Ferreira, cujo “Catimbó” saíria das oficinas da Revista. Comentando as atividades desse



grupo, e reportando-se ao panfleto *Frei Caneca*, “asperamente regionalista”, que pretendia “acentuar e ampliar o espírito de inspiração nordestina”, Tristão de Ataíde haverá de concluir: “O Norte não é só Pernambuco, já se vê. Mas literariamente por ora está sendo”. (TÁTI, 1961, p. 9-10).

A Bahia, porém, como demonstra Tati, respondeu ao “regionalismo tradicionalista” de Pernambuco com o chamado “tradicionalismo dinâmico”, defendido pelos intelectuais baianos da revista **Arco & Flecha**<sup>51</sup>, sob a direção do professor Pinto de Aguiar e do jornalista Carlos Chiacchio, que defendiam uma literatura com “forma nacional e conteúdo universal”. Tanto pernambucanos quanto baianos buscavam uma alternativa ao modernismo paulista, uma vez que estes, embora propusessem a destruição dos antigos padrões literários, não teriam revelado a “verdadeira” face social da nação. Em Salvador, o grupo anti-modernista da **Arco & Flecha** não era o único a fazer oposição aos intelectuais de São Paulo.

Opunham-se a *Arco & Flecha* os jovens da *Academia dos Rebeldes*, liderados por um velho poeta, jornalista e panfletário – o temível epigramista João Amaro Pinheiro Viegas, que frequentou, no Rio de Janeiro, a roda de Lima Barreto e Agripino Grieco. Os *Rebeldes*, muito embora combatendo o grupo de Chiacchio, procuravam, no fundo, a mesma coisa que eles: literatura com forma nacional e conteúdo universal. Regiam contra os postulados da *Semana de Arte Moderna*, mas aceitavam, deste movimento, o seu espírito de renovação, sem cortar as raízes populares da literatura: respeito às tradições e ao espírito político do povo baiano. *Meridiano* foi uma das revistas do grupo dos *Rebeldes* – revista antimodernista, antiverdamarelista, que morreu no primeiro número. (TÁTI, 1961, p. 13).

A insatisfação com a proposta estética dos modernistas de 22, a crescente centralização do poder econômico e de políticas culturais dirigidas às cidades de São Paulo e Rio de Janeiro e o isolamento das capitais nordestinas inflavam os eloquentes artigos de ambas revistas literárias. O próprio Jorge Amado considerava que sua geração não teria sofrido qualquer influência da Semana paulista, uma vez que esta teria sido apenas um pequeno “movimento de classe que nasceu na órbita dos grandes proprietários do café”

---

<sup>51</sup> A referida revista literária também aparece em documentos na grafia **Arco & Flexa**. O periódico mensal, que circulou na Bahia entre os anos de 1928 e 1929, era impresso pela Nova Gráfica da Bahia, e trouxe, em sua primeira edição, um artigo-manifesto denominado de “tradicionalismo dinâmico”. O texto, assinado por Carlos Chiacchio, defende uma renovação da literatura baiana que passa pelo abandono das influências das vanguardas europeias e pela afirmação de que não há universalismo na cultura sem uma valorização do sentido imaneente da tradição regional: “Não há povos sem tradição. O próprio sentido de viver é uma tradição. Se viver é continuar, é permanecer é transmitir. A vida nacional de cada povo na vida universal de cada época. Quanto a nós, não sei como desconhecer uma tradição, uma vida, uma continuidade. Belas, ou feias, boas ou más, tristes, ou alegres, as origens da nossa tradição, resultante somático de três raças unidas no momento em que cresciam para o desejo da mortalidade, não há que repudiá-las em nome de outras probabilidades de beleza, que podem existir, como existem, para outros povos, mas, para nós, não têm ‘préstimo, porque contrarias às leis do nosso desenvolvimento na história”. Para mais informações sobre a revista **Arco & Flecha** ver artigo **Vetores da história literária: o grupo de Arco & Flexa e o modernismo brasileiro**, de Leandro Pasini, publicado na revista *A Cor das Letras*, em 2020.

(RAILLARD, 1990, p. 53-57). Nesse sentido, podemos dizer que o “Manifesto regionalista”, de Freyre, e as diretrizes da **Academia dos Rebeldes**, de Amado, eram projetos artísticos e culturais que reivindicavam, por um lado, a valorização dos elementos da cultura nordestina e, de outro, buscavam descentralizar a produção cultural. Além disso, a forte presença das vanguardas europeias no movimento dos modernistas de 1922 também desagradava os intelectuais de Bahia e Pernambuco, que não enxergavam com bons olhos o indisfarçado cosmopolitismo de Oswald e Mário de Andrade.

Embora divergentes, tanto os discursos de nordestinos quanto de paulistas eram, no fundo, atravessados pela valorização do *genius loci* e não precisamos dizer que todos estes acontecimentos extraliterários, como os manifestos, as reuniões e os congressos reivindicatórios da cultura do Nordeste, povoaram a mente dos críticos e dos intérpretes dos romances produzidos a partir desse período. Novamente, a realidade social era a única instância capaz de explicar os fenômenos artísticos. Este é, portanto, o ambiente propício para o ressurgimento da noção de literatura regionalista na primeira metade do século XX. Naquele momento, mais do que nunca, imbuída de velhos desejos, de desgastadas utopias, mas, aparentemente, sólida e inquebrantável. A construção de um regionalismo literário na prosa moderna passa, de maneira incontornável, pelas análises de Álvaro Lins, que viu nos romances publicados nos anos 20 e 30 uma atualização do sertanismo romântico do século XIX.

O que me parece mais destacado nesses romancistas modernos é a fixação do regionalismo em termos menos particulares e mais gerais; a fidelidade ao real ao mesmo tempo que a interpretação do que há de humano e universal nos seres de suas regiões. Uma preocupação de verossimilhança em acordo com uma preocupação política e social. (LINS, 1963, p. 230).

O crítico institui **A Bagaceira** (1928), de José Américo de Almeida, como obra instauradora do regionalismo moderno, que abria, segundo ele, um novo caminho à produção literária, mesmo que fosse, meramente, “uma volta à tradição, pois a tendência regionalista existia desde o nascimento do romance brasileiro” (LINS, 1963, p. 230). É desta maneira que a nova roupagem regionalista, que de nova mesmo não tinha muita coisa, permanece como categoria possível para pensar os inúmeros romances que surgem nos mais diversos lugares do país. Bosi (1994), em **História Concisa da Literatura Brasileira**, diz que a partir dos anos de 1930 “o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna” e, como já demonstramos no capítulo anterior, ele se apoiou nas teorias sociológicas de Lucien Goldman e György Lukács para

afirmar o regionalismo, seja a partir de sua “descida à linguagem oral” e “aos brasileirismos léxicos e sintáticos”, sob a perspectiva formal, seja na capacidade de representar fidedignamente as contradições sociais, do ponto de vista referencial.

Para Bosi, a noção de regionalismo constituía-se, portanto, pela fidelidade ao meio no texto literário, enquanto aprofundamento do realismo e sua expansão para os ambientes rurais, e pela captação do folclore e da linguagem interiorana, que seriam uma resposta ao pedantismo das elites urbanas das capitais sudestinas. A receita simples, no entanto, não parecia muito adequada quando empregada na análise de alguns projetos literários, como é o caso, por exemplo, de Guimarães Rosa, este também, como sabemos, associado ao regionalismo. Para que a categoria pudesse dar conta da ficção roseana foi preciso, então, modificá-la:

O regionalismo, que deu algumas das formas menos tensas de escritura (a crônica, o conto folclórico, a reportagem), estava destinado a sofrer, nas mãos de um artista-demiurgo, a metamorfose que o traria de novo ao centro da ficção brasileira. A alquimia, operada por João Guimarães Rosa, tem sido o grande tema da nossa crítica desde o aparecimento dessa obra espantosa que é *Grande Sertão: Veredas*. (BOSI, 1994, p. 428-429).

O regionalismo passou a ganhar novos matizes, variações do léxico que, por si só, já revelavam seu caráter heteróclito. Em Candido, tivemos o regionalismo pitoresco, o regionalismo problemático e o super-regionalismo. Este primeiro, tributário do naturalismo e uma clara referência à noção de mesmo nome proposta por José Veríssimo, estaria associado a uma etapa inicial de nossa literatura, quando os escritores tomavam consciência da nova nação, trazendo para seus textos temáticas e aspectos da vida provinciana brasileira. Nesse tipo de regionalismo, o *genius loci* era superestimado para compensar o atraso e a decadência dessas sociedades, em que os aspectos da natureza eram os únicos possíveis de dar orgulho e otimismo coletivo: “É a modalidade há muito superada ou rejeitada para o nível da sublitteratura. A sua manifestação mais ampla e tenaz na fase áurea foi porventura o gauchismo rioplatense, enquanto a forma mais espúria foi com certeza um dado “sertanejismo” brasileiro do começo do século XX” (CANDIDO, 1989, p. 158).

Já o regionalismo problemático, onde estariam incluídas as obras de Jorge Amado, seria uma etapa de pré-consciência da situação de pobreza e miséria que fraturava a ideia de um Estado nacional. Em seu ensaio **Literatura e subdesenvolvimento**, publicado no volume de ensaios **Educação pela noite** (1989), Candido diz que esse regionalismo também foi chamado, a depender da crítica literária de cada país na América Latina, de “romance social”, “indigenismo” ou “romance do Nordeste”.

O que os caracteriza, todavia, é a superação do otimismo patriótico e a adoção de um tipo de pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista. Enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles desvendam a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma conseqüência da espoliação econômica, não do seu destino individual. (CANDIDO, 1989, p. 159).

Para Candido, no regionalismo problemático, embora houvesse elementos pitorescos e típicos de dada realidade cultural, eles seriam dissolvidos pelo “desmascaramento social — fazendo pressentir a passagem da ‘consciência de país novo’ à ‘consciência de país subdesenvolvido’” (CANDIDO, 1989, p.159). Etapa de transição, esse tipo de regionalismo seria uma preparação para o estágio mais avançado dessa literatura, que Candido denominou de super-regionalismo. Nesta última etapa, a narrativa deixava de ter caráter naturalista para reunir elementos não-realistas, como o monólogo interior, o fluxo de pensamento, a simultaneidade de acontecimentos, entre outras técnicas que afastavam o texto do documentário social.

Isto levaria a propor a distinção de uma terceira fase, que se poderia (pensando em surrealismo, ou super-realismo) chamar de *superregionalista*. Ela corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo; naturalismo que foi a tendência estética peculiar a uma época onde triunfava a mentalidade burguesa e correspondia à consolidação das nossas literaturas. Deste super-regionalismo é tributária, no Brasil, a obra revolucionária de Guimarães Rosa, solidamente plantada no que poderia chamar de a universalidade da região. (CANDIDO, 1989, p. 160-161).

Note-se que a classificação proposta por Candido, super-regionalismo, coaduna-se com a ideia de um romance de tensão transfigurada, como vimos, em Bosi, no capítulo anterior, e com o “regionalismo puro”, proposto por José Veríssimo. Os três autores, diante do problema de enquadrar a prosa roseana na mesma categoria crítica de escritores considerados menores, como é o caso de Jorge Amado, foram obrigados a metamorfosear o próprio regionalismo, dando-lhe adjetivações que lhes permitissem acomodar a obra do escritor mineiro. À vista disso, novamente, é incorreto falar de apenas um regionalismo, uma vez que são muitos os regionalismos e eles, como constatamos nessa breve exposição, não possuem uma substância que os fundamenta, nem tampouco reúnem características homólogas no tempo e no espaço. Desuniforme, o próprio léxico crítico é mobilizado de diferentes modos pelos historiadores e críticos literários brasileiros desde sua invenção. A única característica, no entanto, que parece estar presente em toda as suas formulações é, justamente, sua filiação ao projeto naturalista, ao fato de que, por trás de uma crítica que afirma um regionalismo em

textos literários, haverá sempre aquele desejo de que a ficção fotografe a realidade e que ela seja capaz de servir como documentário do social à sua volta.

É por isso que Walnice Galvão, em “Anotações à margem do regionalismo”, artigo publicado na revista **Literatura e Sociedade** (2000), afirma que o regionalismo acabou por impor um “cânone naturalista que se tornou o principal programa estético de nossa ficção” (GALVÃO, 2000, p. 55). Enquanto a literatura portuguesa, durante muito tempo, foi orientada pela fixação de tudo aquilo que dizia respeito ao mar e aos desafios das grandes navegações, imperou, entre nós, o interesse nos aspectos interioranos, na cor local das paisagens genuinamente sertanejas. Assim, dirá a autora, “desde o início o fascínio do sertão se faz presente em nossas letras, e a atração pelas entranhas do território seria responsável pela perpetuação de uma linhagem literária a que se deu o nome de regionalismo” (GALVÃO, 2000, p. 45). Que a valorização do *genius loci* seja um programa de poética e que os artistas tenham enorme interesse em estabelecer relações diretas entre signo linguístico e natureza não nos parece exatamente um problema, mas é preocupante que a crítica, em quase sua totalidade, conceba as obras literárias somente por esta perspectiva, que desconsidere o caráter de transfiguração, de deformação e de arbitrária reconstrução de parte do mundo social posto no objeto literário. É dessa maneira que o problema do regionalismo se coloca, enquanto categoria histórico-crítica que se forma, reforma e deforma, que se restringe e elastece, mas que, simultaneamente, se sedimenta, a ponto de ser considerada como natural e dado objetivo da realidade.

Em 2001, a Academia Brasileira de Letras publicou, postumamente, sob a direção de Afrânio Coutinho, em edição renovada, sua **Enciclopédia de Literatura Brasileira**. São dois volumes com mais de 17 mil verbetes, entre nomes de autores, obras, personagens, pseudônimos, escolas, movimentos literários, periódicos e instituições relacionadas às letras brasileiras. De maneira geral, reúne textos já publicados pelo autor em obras anteriores, que nesta se encontram compilados e organizados. Os verbetes “regionalismo” e “regionalismo literário” ocupam pouco mais de três páginas e reforçam, mesmo na virada do século, os sentidos já atribuídos pela tradição crítica ao termo. Coutinho, no entanto, aproveita o espaço para ampliar a discussão em torno da categoria, no sentido de relacioná-la ao conceito de regionalismo das ciências sociais.

Deve-se também ter presente, além dessa importante tradição de estudos regionalistas do Brasil, a mais recente orientação da nova ciência do Regionalismo, como poderoso instrumento de pesquisa e estudos históricos, segundo os desenvolvimentos que vem tendo, nos últimos anos, nos Estados Unidos. É que o Brasil não escapou à lei geral de desenvolvimento das

civilizações e culturas evoluídas “logicamente de pontos de partida regionais, crescendo de domínio a domínio, desde a unidade elementar ou grupo regional”. É natural, pois, a aplicação da teoria ao estudo da sua organização nacional e de sua história, inclusive a cultural e literária. Os movimentos de penetração e alargamento da terra; a independência; o federalismo e o municipalismo; os ciclos econômicos; as rivalidades entre os diversos estados no controle do poder federal; as alternativas de domínio das várias províncias acompanhando as vicissitudes do poder econômico; as oposições Norte e Sul; província e metrópole, interior e costa; as especializações regionais de cultura e civilização com paisagem cultural e artística própria, com até um tipo humano, psicológica e socialmente diferenciado, formas de cozinha, de arte e de língua peculiares, até mesmo um tipo de homem-fronteira, o mestiço, que vem lutando por expandir a sua área de participação, ascendendo para uma posição de destaque político, social e cultural; eis uma série de exemplos do que nos seria lícito chamar a ação da “fronteira” e das “seções” ou “regiões” — para empregar a terminologia do historiador norte-americano Frederick J. Turner, o pioneiro dessa teoria de interpretação histórica —, exemplos na organização e na evolução brasileiras do Regionalismo econômico, político, social ou intelectual. (COUTINHO, 2001, p. 134-135).

A citação extensa de Coutinho é proposital, o intuito é demonstrar que, com ares de ciência histórica e social, a noção de regionalismo, cristalizada no cânone, se apresenta, cada vez mais, como irrefutável. O perigo, no entanto, de uma aceitação irrefletida da verossimilhança como espelhamento do real é de que a própria crítica seja vítima daquilo que Paul Ricoeur, em **Tempo e Narrativa** (2010), chamou de “retórica da dissimulação”, isto é, a operação empreendida pelo narrador para que a ficção pareça nunca ter sido escrita, a partir de “procedimentos retóricos por meio dos quais o autor sacrifica sua presença” e a história pareça está sendo contada sozinha. Essa “retórica da dissimulação”, que Barthes (2004) chamou de “efeito de real”, faz parte, dirá Ricoeur, do programa poético das escolas realistas e naturalistas, que, ao contrário de abandonar os recursos retóricos, os utilizam de maneira ainda mais intensa para criar uma ilusão de real por meio da escrita. Por isso, “a retórica da dissimulação, o ápice da retórica da ficção, não deve enganar o crítico, embora possa enganar o leitor” (RICOEUR, 2010, p. 274). No caso da recepção crítica de Amado, de modo geral, foi o que ocorreu. A máscara retórica do naturalismo se converteu em uma presumida realidade social.

### 3.3 Os novos regionalismos

Enquadrado na crítica canônica como escritor regionalista, não é difícil compreender porque a recepção de Jorge Amado no final do século XX e início do XXI, encontrada em artigos científicos, ensaios, dissertações e teses, além dos textos publicados em edições

comemorativas de sua obra, é marcada, fundamentalmente, pela noção de *genius loci*, de um romancista-mensageiro dos traços e peculiaridades do povo baiano, que teria sido capaz de apresentar a “verdadeira” Bahia àqueles que ainda não a conheciam. O cronista das vielas e becos da velha Salvador, historiógrafo da formação das cidades grapiúnas, observador atento, testemunha ocular e tradutor dos misteriosos rituais das religiões de matriz africana, arauto dos anseios populares e das causas em defesa dos espoliados. A construção do Jorge Amado sociólogo e antropólogo, que nos parece legítima do ponto de vista histórico e social, acabou por afastar o escritor daquilo que diz respeito, substancialmente, ao seu próprio ofício enquanto artista das letras: o objeto estético.

Como vimos na recensão do capítulo anterior, na tentativa de afastá-lo do cânone, críticos renomados se valeram desta mesma noção de regionalismo, seja para afirmar a literatura amadiana como “menor”, “baixa” ou “atrasada”, seja para circunscrevê-la fora da órbita sofisticada das produções paulistas, cariocas e mineiras. Como os ventos da história não sopram em um sentido teleológico, porque são revoltos e rebeldes, apontando sempre para uma direção resultante das forças de dominação e resistência, o regionalismo, antes tido como desabonador destas obras, passou, a partir dos Estudos Culturais, na segunda metade do século XX, a agregar valor a estes mesmos textos. É o caso, por exemplo, da recepção crítica de Amado neste século, que, como referimos anteriormente, se dá a partir de pesquisas de caráter transdisciplinar, fundamentadas nos estudos pós-estruturalistas e pós-coloniais, que analisam o escritor na perspectiva de questões raciais e de gênero, onde os ambientes e as personagens marginais ganham extraordinário interesse.

Contudo, os textos críticos que emulam o cânone moderno, na desgastada chave do regionalismo tradicional, têm grande importância nessa recepção, talvez muito mais do ponto de vista quantitativo do que qualitativo. Não é à toa que muitos historiadores literários e críticos dedicaram obras importantes na tentativa de compreender a permanência de uma categoria como o regionalismo na produção ficcional brasileira. Em **A tradição regionalista no romance brasileiro** (1981), por exemplo, José Maurício Gomes de Almeida estabelece, ao longo de quase cem anos, desde os românticos até os modernistas, uma espécie de historiografia evolutiva do próprio conceito, apontando “autores e obras que, em cada fase, levaram mais longe ou realizaram de forma artisticamente mais acabada os pressupostos estéticos vigentes” (ALMEIDA, 1981, p. 13). A preocupação aqui, nos parece, está muito mais voltada à descrição das inúmeras adjetivações sofridas pela literatura regionalista do que propriamente a definição de cada léxico e suas implicações no interior da cadeia de recepções das obras apresentadas como exemplo. Mais uma vez, a matéria ficcional é compreendida

“dentro do contexto sócio-cultural em que surgiu e que, de uma forma ou de outra, incorpora à sua substância” (ALMEIDA, 1981, p. 16).

Eivado de noções do materialismo histórico, o autor destina parte de um capítulo ao romancista baiano, apresentando-o como uma exceção ao regionalismo de feitiço rural, uma vez que Amado, mesmo enquadrado na categoria, teria escrito inúmeras narrativas ambientadas na zona urbana das cidades baianas. Para Almeida, o fato de Jorge Amado ter demonstrado, em suas obras, aspectos da cultura afro-brasileira na capital e no Recôncavo seria um desvio da tradição ruralista do romance regionalista e que, portanto, mereceria uma pesquisa mais aprofundada para que fosse possível definir, de forma adequada, o caráter regionalista de sua ficção. Ao final, a questão fica aberta e, novamente, a categoria regionalista parece não ser suficiente para classificar o autor (ALMEIDA, 1981, p. 268).

Entre as inúmeras publicações que encontramos no acervo da Fundação Casa de Jorge Amado e que tratam o escritor baiano como regionalista, uma delas merece nossa atenção especial porque, aparentemente, encontra uma solução para este problema. A tese **Romance e regionalismo na saga do cacau** (1982), de Jesus David Salles de Souza, está perfeitamente assentada na crítica canônica, trabalha com os pressupostos teóricos do materialismo histórico sugeridos por Bosi, conceitua a categoria crítica com impressionante rigor e, ainda por cima, nos revela, a partir da análise dos romances de Amado e Adonias Filho, a existência de um novo léxico: o regionalismo do cacau.

Souza, portanto, restringe seu *corpus* às obras que têm como ambiente as cidades grapiúnas, **Cacau** (1933), **Terras do Sem Fim** (1943), **São Jorge dos Ilhéus** (1944) e **Gabriela** (1958), de Jorge Amado, e *Corpo vivo* (1962), *As Velhas* (1975) e as novelas de **Léguas da Promissão** (1968), de Adonias Filho. Os textos de ficção são, para o autor, documentos que lhe permitem reconstituir “todo o processo evolutivo de formação social e formação do mito da realidade grapiúna em suas diversas fases” (SOUZA, 1982, p. 14). Desde os primeiros desbravadores de terra que chegam à região entre os séculos XVIII e XIX, passando pelo estabelecimento das oligarquias cacaeiras na virada do século até a hegemonia dos grandes capitalistas e exportadores que dominam o mercado do cacau até a primeira metade do século XX. Em sua abordagem, seguindo os preceitos do método sociológico de Goldman, Souza toma a matéria ficcional dos dois autores como “informantes literários verazes” e a vê como homologia das estruturas sociais dos municípios grapiúnas.

Destacamos a pesquisa porque ela nos parece ser a primeira a depositar um novo sedimento no conjunto de camadas da categoria regionalista, que é, justamente, a noção de um regionalismo *sui generis*, que traria, em si, especificidades encontradas no referido *corpus*



selecionado pelo pesquisador. Para ele, a “região conhecida como do cacau adquiriu expressão literária regionalista, projeção mimética de um espaço real e delimitado”, admitindo que esta expressão romanesca reunisse um “leque de caracteres capaz de permitir transpor à linguagem literária, e de modo específico, a presença de um espaço geográfico preciso, distinto” (SOUZA, 1982, p. 121). As distinções, conforme Souza, não se restringiram apenas aos aspectos topográficos, uma vez que ele identificou a presença de uma forte diferenciação cultural, que, no texto de ficção, ganhou contornos maiores para afirmar um espaço regional com “assentimento civilizador” (SOUZA, 1982, p. 124).

Podemos dizer, nesse sentido, que a tese **Romance e regionalismo na saga do cacau**, orientada pelo professor José Aderaldo Castello, desloca, mais uma vez, a vasta cadeia de recepções dos romances amadianos. A partir de sua publicação, iremos nos deparar com trabalhos que defenderão, sobretudo, o espaço social, político e cultural das cidades do Sul baiano como a chamada “civilização do cacau”, que, nas obras de ficção de Jorge Amado e Adonias Filho, teria sido, antropologicamente e sociologicamente, esquadrihada. Poderíamos citar centenas de pesquisas, mas a análise de algumas delas, como **Jorge Amado e os coronéis do cacau** (2004), de Maria Luiza Heine, **Literatura do cacau: ficção, ideologia e realidade em Adonias Filho, Euclides Neto, James Amado e Jorge Amado** (2006), de João Batista Cardoso, **Colóquio Internacional 100 anos de Jorge Amado: história, literatura e cultura** (2013), e **Jorge Amado e o romance histórico do cacau** (2017), de João Paulo Ferreira dos Santos, são suficientes para identificar os ecos de um regionalismo do cacau apontado por Salles de Souza. A ideia, portanto, de que haveria um tipo específico de literatura regionalista, esta afirmadora da “civilização do cacau”, que servisse como discurso identitário para que a “região” pudesse interpelar a “nação”. Teríamos, assim, novamente, um conjunto de enunciados presentes no texto de ficção que seria capaz de atestar uma suposta realidade antropológica homogênea ou uma unidade cultural consistente, desconsiderando, acriticamente, que este território, como sabemos, é, antes de tudo, uma entidade política, definida por convenções e tratados administrativos.

Apesar disso, acreditamos que é importante referir seus novos sentidos, para o próprio entendimento de que não se trata de um conceito natural, mas uma categoria implicada em suas próprias condições de possibilidade, como nos ensina Foucault. Se a tese do filósofo e historiador francês é de que toda formação discursiva só é possível em determinado momento histórico, em um “solo positivo” que a possibilita, devemos observar o regionalismo em sua própria condição de existência. O conceito, como referimos, não pode ser compreendido como um fundamento dado anteriormente, a partir de princípios atemporais, mas que ele

próprio é construído dentro de conjunções propícias, que revelam seu caráter histórico. “Numa cultura e num dado momento, nunca há mais que uma episteme, que define as condições de possibilidade de todo saber” (FOUCAULT, 1999, p. 230).

Ao analisar a mudança de episteme entre o período clássico, do século XVII até a segunda metade do século XVIII, e o moderno, a partir dos fins do XVIII, Foucault identificou, como mostramos anteriormente, uma alteração importante na compreensão da própria linguagem, que passa de representação mimética da natureza, no pensamento clássico, para a ideia de uma perda da correlação entre as palavras e as coisas, inaugurando o período moderno. Nele, a palavra já não é mais tão límpida e transparente para se referir às coisas do mundo social, mas se revela opaca e sombria. A transformação identificada pelo filósofo, que marca uma divisão epistêmica, não se dá apenas por meio de uma baliza histórica, porque é determinada também por critérios delimitadores das próprias formações discursivas possíveis de emergir.

Podemos pensar o regionalismo como uma categoria que surge a partir de determinadas condições de possibilidade e ressurge, inúmeras vezes no final do século XX e início do XXI, na incansável missão de conferir uniformidade a obras literárias, que, insistimos, parecem não ter qualquer unidade fora dessa circunscrição. Assim, analisar uma formação discursiva como essa é, conforme Foucault, “procurar a lei de sua pobreza”, “medi-la e determinar-lhe a forma específica” (FOUCAULT, 1987, p. 139). Foucault diz ainda que tal tarefa é, de alguma maneira, estimar o “valor” do enunciado, mas o filósofo pondera:

[...] Esse valor não é definido por sua verdade, não é avaliado pela presença de um conteúdo secreto; mas caracteriza o lugar deles, sua capacidade de circulação e de troca, sua possibilidade de transformação, não apenas na economia dos discursos, mas na administração, em geral, dos recursos raros. Assim concebido, o discurso deixa de ser o que é para a atividade exegética: tesouro inesgotável de onde se pode tirar sempre novas riquezas, e a cada vez imprevisíveis; providência que sempre falou antecipadamente e que faz com que se ouça, quando se sabe escutar, oráculos retrospectivos; *ele aparece como um bem – finito, limitado, desejável, útil – que tem suas regras de aparecimento e também suas condições de apropriação e utilização [...].* (FOUCAULT, 1987, p. 139, grifos nossos).

Na tarefa de realizar a história daquilo que foi dito, é necessário, segundo Foucault, estar atento ao “conjunto das coisas ditas, as relações, as regularidades e as transformações que podem aí ser observadas, o domínio do qual certas figuras e certos entrecruzamentos indicam o lugar singular de um sujeito falante e podem receber o nome de um autor” (FOUCAULT, 1987, p. 141-142). Não se trata de problematizar aquele que profere o discurso, mas, sim, o lugar de onde ele foi dito, sua própria exterioridade. Para o filósofo, a

análise denunciativa, que pretende resgatar discursos do passado à luz do presente, deve considerar a leitura desses textos, a identificação de traços que aludam ao momento de sua enunciação, as possíveis interpretações do mesmo e, finalmente, a possibilidade dessas decifrações constituírem uma memória capaz de atravessar o tempo. A alegoria do próprio Foucault, a partir da imagem de um texto adormecido, nos parece eficaz e elucidativa:

Ora, a particularidade da análise enunciativa não é despertar textos de seu sono atual para reencontrar, encantando as marcas ainda lisíveis em sua superfície, o clarão de seu nascimento; trata-se, ao contrário, de segui-los ao longo de seu sono, ou antes, de levantar os temas relacionados ao sono, ao esquecimento, à origem perdida, e de procurar que modo de existência pode caracterizar os enunciados, independentemente de sua enunciação, na espessura do tempo em que subsistem, em que se conservaram, em que são reativados, e utilizados, em que são, também, mas não por uma destinação originária, esquecidos e até mesmo, eventualmente, destruídos”. (FOUCAULT, 1987, p. 142).

É nesse sentido que examinamos a categoria regionalista, considerando os fenômenos de sua recorrência na crítica literária brasileira. Não é pensar cada apropriação sua como um retorno ao sentido original, como se fosse possível restituir seu significado essencial e primeiro, mas compreender seu reaparecimento como um acúmulo de sentidos, que, invariavelmente, se modificam e se agitam. Esse modificar e agitar também não resultaria em um refinamento do próprio conceito, como se sua utilização crescente pudesse lhe atribuir um caráter mais racional e até mais desenvolvido. Em suma, a história do objeto e sua análise enunciativa, dirá Foucault, nos livram da quimera da origem e de seu sentido teleológico.

[...] A genealogia não pretende recuar no tempo para estabelecer uma grande continuidade para além da dispersão do esquecimento; sua tarefa não é a de mostrar que o passado ainda está lá, bem vivo no presente, animando-o ainda em segredo, depois de ter imposto a todos os obstáculos do percurso uma forma delineada desde o início. Nada que se assemelhe à evolução de uma espécie, ao destino de um povo. Seguir o filão complexo da proveniência é, ao contrário, manter o que se passou na dispersão que lhe é própria: é demarcar os acidentes, os ínfimos desvios – ou ao contrário as inversões completas – os erros, as falhas na apreciação, os maus cálculos que deram nascimento ao que existe e tem valor para nós; é descobrir que na raiz daquilo que nós conhecemos e daquilo que nós somos – não existem a verdade e o ser, mas a exterioridade do acidente. (FOUCAULT, 1998, p. 21).

Em nosso caso, é perceber o regionalismo como discurso que se define a partir de uma certa positividade instauradora das letras brasileiras. “Não é certamente revelar uma interpretação, descobrir um fundamento”, diria Foucault, mas é, antes de tudo, estabelecer

uma “positividade” que caracterizaria determinada formação discursiva (FOUCAULT, 1987, p. 144). Como nos advertiu Sussekind, ao reconstituir a história da estética naturalista, há, em nossa ficção, um princípio teleológico que pretende constituir homogeneidade e harmonia onde há contradição e descontinuidade. A velha persistência em busca de determinadas especificidades que pudessem fundar uniformidade própria, um caráter essencialmente nacional. Felizmente, como veremos, nem todos os usos do regionalismo nesse século se orientaram nesse sentido e eles parecem querer escapar da “positividade”, ou princípio instaurador, identificada por Sussekind.

Pesquisas mais recentes sobre o regionalismo procuram estabelecer distinções conceituais com vistas a propor definições mais precisas da própria categoria. Em “Notas sobre regionalismo e literatura regional: perspectivas conceituais”, João Claudio Arendt, a partir de estudos regionalistas de língua alemã, defende, por exemplo, as diferenças entre “literatura regional”, “literatura em uma região” e “literatura sobre uma região”. Para o autor, “literatura regional”, resumidamente, seria aquela capaz de abarcar escritores e obras em um conjunto amplo, referindo-se à circulação e difusão de textos e a existência de instituições de fomento em um sistema literário regionalizado, mas que se relacionaria com outros sistemas maiores: “é a categoria que engloba todas as produções literárias em que as regionalidades se fazem presentes, tanto aquelas de teor mais crítico quanto aquelas interessadas em exaltar valores de uma região” (ARENDRT, 2015, p. 120).

Já a “literatura em uma região”, segundo ele, diz respeito à “existência de um sistema literário de proporções não limitadas, mas em relação, por assim dizer, limítrofe, contígua ou fronteiriça com outros sistemas literários”. O autor dá o exemplo da literatura produzida no Rio Grande do Sul, que se relacionaria com outros complexos literários menores, como a literatura da região da Serra, a literatura da região metropolitana de Porto Alegre e a literatura na região das Missões. Para Arendt, a literatura em uma região “só poderá ter sua configuração precisada, em última instância, após investigação dos fatores sociológicos que a constituem” (ARENDRT, 2015, p. 122). Com base nessa definição, seria possível fazer uma aproximação, por exemplo, com o chamado regionalismo do cacau, referido acima, em relação ao regionalismo das zonas urbanas, isto é, as obras amadianas que têm como ambiente Salvador e o Recôncavo da Bahia e, igualmente, foram taxadas de regionalistas.

Por fim, há ainda a “literatura sobre uma região”, que seriam aquelas produções que tematizam determinada região, mas que nem sempre são produzidas nas localidades a que se referem: “a literatura sobre uma região pode ser reconhecida pelas regionalidades internas aos textos literários, ou seja, pelas particularidades culturais representadas ficcionalmente”

(ARENDRT, 2015, p. 122). As distinções propostas por Arendt constituem uma alternativa às classificações generalistas da categoria e reforçam o fato de que ela própria não é capaz de dar conta dos inúmeros acontecimentos literários ocorridos em várias partes do território brasileiro ao longo dos últimos dois séculos. Além disso, o autor reconhece que o vago termo “regionalismo” serviu, na tradição crítica brasileira, muito mais para determinar a exclusão de autores do sistema literário nacional do que propriamente estabelecer critérios de diferença e similitude entre fenômenos artísticos.

As próprias subcategorias de Bosi (regionalismo tenso e crítico, regionalismo crônica, regionalismo de valor documental, regionalismo da novelística da terra, etc.), encontradas em **História Concisa da Literatura Brasileira** e criticadas por Arendt, nos dão a ideia de uma classificação valorativa que, ao final, evoluirá para o ponto máximo dessa literatura, quando teremos o chamado “romance de tensão transfigurada” de Guimarães Rosa. A prosa roseana marcaria, portanto, o último estágio, este impossível de ser ultrapassado, onde o regionalismo encontraria, simultaneamente, seu ápice e seu fim.

As pesquisas de João Claudio Arendt e, sobretudo, os trabalhos desenvolvidos pela professora Ligia Chiappini, em disciplinas de Literatura e Linguística, a partir de temas que envolvem região, cultura e regionalidade, parecem afirmar o contrário: o regionalismo, ou melhor, os novos regionalismos emergiram na crítica acadêmica para explicar fenômenos literários contemporâneos. Contudo, não se trata de uma emergência proveniente de uma continuidade ininterrupta, de um progresso da própria categoria que foi, paulatinamente, evoluindo, aperfeiçoando-se. Sua própria elaboração envolve sempre uma multiplicidade de recursos teóricos, apropriações de outras disciplinas, utilização e legitimação de forças que atuam positiva e negativamente no campo cultural onde a concepção emerge.

Como não havia consenso em torno da categoria na crítica tradicional, no século passado, não há, igualmente, conformidade entre os autores que defendem o novo regionalismo atualmente. Para alguns, por exemplo, ele não teria surgido depois dos anos de 1950, após a publicação de **Grande Sertão: Veredas** (1956), porque já seria novo aquele regionalismo que rivalizava com as vanguardas de 22 décadas antes. Ao tratar do fenômeno literário na América Latina, estabelecendo uma conexão de ordem programática entre escritores brasileiros, argentinos, peruanos e chilenos, Heloísa Prata Prazeres, em **Temas e teimas em narrativas baianas do Centro-sul** (2000), filia Jorge Amado, Adonias Filho e Herberto Sales a este suposto novo regionalismo, que teria surgido, como já referimos, em oposição aos intelectuais paulistas da Semana de Arte Moderna. Nem regionalismo do cacau, nem o regionalismo problemático de Candido, essa nova modalidade estaria relacionada à

própria postura dos autores em “fazer falar o homem pobre das áreas rurais, torná-lo verossímil perante um público citadino, desafio e tarefa de afirmação de identidade” (PRAZERES, 2000, p. 42). Em linhas gerais, a ideia de que diversos escritores latino-americanos, em um mesmo recorte temporal, estariam imbuídos da missão de revelar às classes burguesas das grandes cidades a “verdadeira” face de suas nações, seus problemas sociais e seus estados de miséria.

Para a autora, haveria, portanto, uma consciência crítico-literária comum entre estes escritores da periferia do capitalismo, capaz de revelar, por meio de suas obras, tensões sociais, políticas e culturais presentes em seus respectivos países.

Seus obras entendem o ato poético como cultura e como crítica e revelam um universo múltiplo que articula: a) tendência ao cosmopolitismo em tensão com o nacionalismo; b) negação do universo de valores ocidentais; c) identificação da América Latina como pólo difusor de culturas e de exploração de substratos étnico-culturais; d) fluxo e refluxo de culturas indígenas e africanas. (PRAZERES, 2000, p. 41).

É notório que as reflexões da autora estão amparadas na tradição sociológica de viés marxista, mas seu texto é válido porque nos revela este descompasso no próprio conceito do novo regionalismo. Controverso, ele não é o mesmo de que falam outros autores contemporâneos. Há, por exemplo, a ideia de uma nova configuração do regionalismo que se apresenta em romances publicados na segunda metade do século passado, de autores como Assis Brasil, Milton Hatoum, Raimundo Carrero, Ronaldo Correia de Brito, Francisco Dantas, Maria Valéria Rezende e Antonio Torres. Denominado de “neorregionalismo”, sua constituição seria marcada por aspectos que o diferenciariam do regionalismo moderno, como a presença de personagens femininas autônomas e insubmissas e a formulação de um espaço regional apartada das representações idílicas e homogêneas do meio rural, porque atravessadas por diversas culturas, inclusive pelas implicações contemporâneas das relações cidade-campo.

[...] Tal escritura traz em seu bojo sentimentos de resistência e de valorização dos aspectos regionais sem cair na ingenuidade do panfletarismo de defesa da cultura popular nem da pregação de isolamento da cultura local como algo autossuficiente. Escrita valorativa da cultura como elemento de referência dos indivíduos, constituidor de identidades e que aceita os acréscimos de culturas externas, mas de maneira natural, sem imposição de uma indústria cultural, como acontece nas obras *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, com a cultura libanesa em contato com a indígena, em Manaus; e *Coivara da Memória*, de Francisco Dantas. (BRITO, 2017, p. 18-19).

É por isso que, para a pesquisadora Ligia Chiappini, não é possível decretar a morte do regionalismo em nossa literatura, a despeito da crítica canônica o considerar ultrapassado, passadista e de baixo valor estético. Para ela, a categoria é histórica, mas mutante e insistente. Em um artigo intitulado “Velha praga? Regionalismo literário brasileiro”, publicado em **América Latina: palavra, literatura e cultura** (1994), a autora já defendia a permanência do regionalismo, sobretudo porque acreditava, como Candido, que este fenômeno literário estaria ligado às relações entre literatura e subdesenvolvimento, a partir da ideia de que as desigualdades econômicas e sociais dão margem ao surgimento de uma produção literária enformada por movimentos de resistência.

[...] O regionalismo ainda nos reserva surpresas, impedindo-nos de considerá-lo, como querem alguns críticos, uma categoria superada. Pelo contrário, trata-se de um desafio para a crítica, que recém começamos a poder repensar com um pouco mais de clareza e com um pouco menos de preconceitos, graças ao desenvolvimento, ainda precário, dos estudos monográficos. (CHIAPPINI, 1994, p. 700).

Para confirmar sua tese e ao mesmo tempo suprir uma deficiência que identificou a respeito da inexistência de estudos sobre o regionalismo na produção acadêmica contemporânea no Brasil, Chiappini desenvolveu inúmeras pesquisas sobre esta categoria em países da Europa, como Alemanha, França, Portugal, Espanha e Itália. O objeto da pesquisadora era investigar o fenômeno do regionalismo atual na literatura brasileira e latino-americana, à luz do desenvolvimento dos regionalismos e nacionalismos europeus após a dissolução dos países comunistas na Europa Oriental e Central. Mais recentemente, alguns desses trabalhos, bem como o resultado das investigações de outros pesquisadores, foram publicados no volume **Regionalismus – regionalismos: subsídios para um novo debate** (2013), que reúne ainda reflexões sobre regionalismo e cânone e regionalismo literário no contexto de globalização.

É importante destacar que a noção de regionalismo que julgamos, neste trabalho, como frágil e ineficaz é, precisamente, aquela que procura dar conta dos romances amadianos incluídos no referido *corpus*. Como já constatamos, o universo do regionalismo é vasto demais para que uma pesquisa dessa natureza consiga compreender e analisar todos os seus aspectos, usos e apropriações ao longo da história literária brasileira. Novamente, nossa refutação ao regionalismo, do chamado período modernista, se dá por conta de seu substrato marxista que, possivelmente, não seria capaz de explicar o fenômeno artístico encontrado na literatura amadiana. Este regionalismo posterior, como vimos, que muitos autores denominaram de “novo regionalismo” ou “neorregionalismo”, não é parte de nossas reflexões,

porque estes conceitos mais recentes são formulados, em geral, para pensar obras literárias publicadas a partir dos anos de 1950 e 1960.

Enquadrar romances como **Cacau, Suor, Jubiabá, Mar Morto, Capitães da Areia, Terras do Sem Fim** e **São Jorge dos Ilhéus** na categoria regionalista é, ao nosso ver, simplificação, para dizer o mínimo. É desconsiderar, sobretudo, a dimensão estética do objeto literário. Não se trata de discutir, no plano de um programa de poética (realismo e naturalismo), se a literatura deverá ser ou não a representação da natureza, mas é compreender, no plano de uma disciplina estética, que os romances acrescentam sempre algo novo ao mundo natural, adicionam novas formas às formas já existentes; e a arte é, portanto, esse fenômeno que possibilitará, invariavelmente, um aumento e, simultaneamente, um incremento da própria realidade à nossa volta. Esta é, precisamente, a nossa proposta no próximo capítulo, em uma tentativa de superação das antigas dicotomias estética da forma e estética do conteúdo, formalismo e conteudismo, estruturalismo e sociologismo literário. Defenderemos, portanto, a inseparabilidade e a coexistência destas duas instâncias nos romances de Jorge Amado de nosso *corpus*.



## 4 LITERATURA E REPRESENTAÇÃO: OS REGIMES DISCURSIVOS DO SÉCULO XX NOS ROMANCES DE JORGE AMADO

### 4.1 Literatura e representação

Neste capítulo, finalmente, iremos apresentar nossa proposta de leitura crítica dos romances amadianos incluídos no referido *corpus* de trabalho, que se contrapõe, como já dissemos, a uma literatura como reflexo, a partir da ideia de que a marcha da história, movida pela infraestrutura econômica ou pelo progresso da razão, se restitui na obra de arte como conteúdo ou ideologia. Se negamos as teorias do espelhamento sociológico é porque nos parece mais convincente pensar que o fenômeno literário tem muito mais o caráter de uma refração, daquilo que se convencionou chamar de realidade, do que de uma reflexão. Podemos, sim, falar em “crônica”, afastando, no entanto, o suposto realismo explícito desse termo, para tomá-lo, na verdade, como as convenções de ver e de dizer de cada tempo. Ou seja, suas representações. Defendemos, pois, que uma obra literária é verossímil, ou não, segundo os sistemas de verdade daquele que a lê. Sendo assim, na análise destes romances, consideraremos a variação histórica dos sistemas de verdade, reconhecendo que não há universalidade neles próprios, uma vez que são produtos de um determinado tempo e, por isso, possuem sua respectiva historicidade. Ao invés de uma transposição do real para o ficcional, pensamos o texto literário como discurso que se refere a outros regimes discursivos, a saber, os discursos políticos, morais, filosóficos, sociais, religiosos etc.

No caso de Jorge Amado, dada a extensa e heterogênea recepção crítica apresentada no primeiro capítulo desta tese, temos tantas leituras quanto os sistemas de verdade considerados para as produzirem. Do realismo lírico das primeiras interpretações, a partir da dialética do documento e da poesia, que produz o Amado “poeta romancista”, até o marxismo literário, que elabora o cronista e sociólogo das mazelas sociais da Bahia, reconhecemos que cada decodificação dos romances depende daquilo que era válido para os críticos que a forjaram, sua *doxa*, seu conjunto de opiniões, seus regimes de verdade. O que não encontramos na recensão das obras do escritor, e que talvez seja a perspectiva original de nossa tese, é, justamente, a inversão do sentido crítico, isto é, pensar que os sistemas de verdade não atuam apenas na produção crítica, mas, sobretudo, no fazer artístico do romancista.

Ao nosso ver, há, portanto, ao menos três regimes discursivos operando nos textos de nosso *corpus*. Embora distintos, muitas das vezes conflitantes e contraditórios, eles são

articulados pelo escritor consciente e, provavelmente, inconscientemente. São valores que estão na construção de personagens, em seus diálogos, na criação do mundo amadiano, na Bahia simbólica que ele edifica, na visão messiânica da certeza de um futuro melhor, na esperança da revolução, na ideia quase ingênua da comunhão de raças, de credos e de culturas. A leitura dos romances amadianos, objetos desse estudo, nos revela uma inusitada combinação de realismo social soviético, mestiçagem freyriana e poética do romantismo alemão.

Como fiel seguidor do hibridismo freyriano, não poderíamos esperar menos de Jorge Amado, romancista com vocação para aglutinar os regramentos estéticos do Partido Comunista da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) com o mito da democracia racial brasileira, a revolução socialista e as utopias comunistas com a formação do Estado nacional varguista, a etnopoética nacionalista do romantismo tradicional com o modelo de cultura popular dos cordelistas nordestinos. Ao restituirmos os sistemas de representação atuantes no romanceiro amadiano, veremos que sua literatura é apenas isso mesmo que ela se propõe a ser: ficção. Ou seja, discurso que coloca em cena algo possível, de maneira verossímil, análogo ao verdadeiro, mas que, contrariamente aos discursos científicos e filosóficos, não está preocupado com a “verdade” ou mesmo a falsidade da “realidade”. Poderíamos tomá-lo como documento? Sim, tendo em vista que é documento não da realidade empírica da sociedade onde ele foi produzido, e que, supostamente, ele refletiria, mas documento dos sistemas de representação, que à época possuíam legitimidade, e das convenções simbólicas que foram mobilizadas no momento de invenção da matéria.

Antes, no entanto, de defendermos nosso ponto de vista a esse respeito, cabe aqui uma breve digressão teórica para que possamos evidenciar de que lastro epistemológico iremos partir para compreender a obra de arte como o resultado de uma multiplicidade de discursos e que propicia, por isso mesmo, um aumento da própria noção de realidade que, em geral, é adotada para a compreensão do mundo empírico à nossa volta. Para isso, apoiamo-nos no pensamento de três autores contemporâneos que se dedicaram aos estudos de estética e literatura, e que desenvolveram, embora, muitas vezes, em direções distintas, uma concepção do objeto literário atravessado pelos sistemas de representação, superando, assim, as velhas dicotomias que marcaram a interpretação das obras literárias no século XX. Os estudos de estética de Luigi Pareyson e Paul Ricoeur e as pesquisas de história cultural de Roger Chartier nos ajudaram a compreender a produção romanesca de Jorge Amado em uma perspectiva menos dicotômica do que a crítica tradicional.

Em **Os problemas de estética** (1997), o filósofo italiano Luigi Pareyson define o objeto artístico como algo radicalmente novo, aumento efetivo da própria realidade, “inovações ontológicas”, nas palavras do autor. “Não é uma execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto previamente concebido”, mas “uma forma que vive de per si, uma inovação radical e um incremento imprevisto da realidade, alguma coisa que primeiro não era e é única no seu gênero, uma realização primeira e absoluta” (PAREYSON, 2001, p. 32-33). Pareyson defende, portanto, que a obra de arte é um fazer que, enquanto faz, inventa o próprio modo de fazer. É importante ressaltar que, para este autor, a forma da obra tem grande relevância, uma vez que ele a considera como um organismo autônomo e independente, a partir daquilo que ele designou como estética da formatividade, que “concebe as obras de arte como organismos vivendo de vida própria e dotados de legalidade interna, e que propõe uma concepção dinâmica da beleza artística” (PAREYSON, 2001, p. 27).

A estética da formatividade de Pareyson é um gesto do autor em direção àquilo que ele considera como essencial na obra de arte, que é, precisamente, seu aspecto produtivo e executivo: “Fazer arte significa, em primeiro lugar, realizar: é só secundariamente que ela é significação, ou expressão, ou imitação, ou qualquer outra coisa” (PAREYSON, 2001, p. 79). A arte, portanto, seria a especificação da formatividade, o não pretender ter qualquer justificativa a não ser um puro êxito, uma forma que exista por si só. É precisamente neste ponto da discussão que Pareyson evidencia a diferença entre a obra de arte e qualquer outra atividade humana que envolva um fazer e/ou um produzir. Se utilizamos a linguagem coloquial para nos comunicarmos no dia-a-dia e para trocarmos informações sobre coisas úteis, o poeta se vale do mesmo sistema linguístico para criar um artefato estranho e, radicalmente, original, como é o fazer poético. O mesmo ocorre com aquele que se utiliza da linguagem audiovisual para registrar um encontro familiar, ou mesmo gravar um vídeo informativo e didático, em relação ao cineasta que se vale deste código para elaborar uma obra cinematográfica que seja ela mesma pura inovação ontológica.

Sendo assim, o que diferenciaria estas duas operosidades humanas? Pareyson dirá que o fazer artístico é o fenômeno que prolonga, que aprimora e exalta o fazer útil e objetivo já presente na atividade humana.

[...] Entre a arte assim especificada e a arte que se estende a toda atividade do homem não há um abismo qualitativo ou uma solução de continuidade: há, antes, uma passagem gradual que, dos primeiros esboços oferecidos por aquele tanto de inventividade que é exigido pela atividade mais regulada e uniforme, alcança as mais altas e desinteressadas realizações da arte. [...] Da execução técnica de um projeto preestabelecido à invenção mais original da

arte, do uso comum e quotidiano das matérias da arte, como a língua ou o desenho, aos fastígios da poesia e da pintura, estende-se todo um exercício de formatividade, que das formas mais elementares das “sagacidades operativas” do ofício chega até a “criação artística”. (PAREYSON, 2001, p. 33).

Definida a noção de estética da formatividade, podemos avançar para a discussão do autor sobre arte e vida, tema que aqui neste trabalho nos parece fundamental. A arte deve ser um reflexo sociológico e político da sociedade onde ela emerge ou ela é, na verdade, uma pura forma e evasão da realidade, desconectada do mundo social? Primeiramente, Pareyson nos diz que isso é muito mais um problema de poética, enquanto programa de arte, do que propriamente de estética, como campo filosófico que se ocupa do fazer artístico. Não é difícil acompanhar o raciocínio do autor, basta pensar, por exemplo, no programa de poética do chamado romantismo brasileiro, como vimos anteriormente. Do outro lado, podemos pensar na poesia do movimento simbolista, a partir de autores como Charles Baudelaire e até o brasileiro Cruz e Sousa. Em ambos os casos, o que temos é um programa de arte com vistas a produzir determinado efeito de sentido na recepção, isto é, uma questão de poética.

Se formos pensar o problema a partir do ponto de vista estético, veremos, como o próprio Pareyson demonstra em sua obra, que não é possível dissociar uma coisa da outra, arte e mundo social, linguagem e referencial na empiria.

[...] Por um lado; a arte está realmente ligada com a vida. Esta está presente em toda a operosidade do homem. Frequentemente, assume funções ulteriores na vida humana, sem, por isso, perder a própria natureza. Acolhe em si toda a vida espiritual do seu autor, toma-se realmente vida e razão de vida para o artista, em cuja consciência concreta os valores, são indivisos. Por outro lado; a arte é também uma atividade especificada, que emerge da vida; e dela emergindo, dela se distingue, afirmando-se numa coisa especificação própria, com uma natureza, finalidade e caracteres próprios. [...] E, no ato de especificar-se, ela acolhe em si toda a vida, que penetra e invade a ponto de ela poder reemergir na própria vida para nela exercitar as mais variadas funções: como a *vida penetra na arte*, assim a *arte age na vida*. (PAREYSON, Nietzsche 2001, p. 40-41, grifos do autor).

E se a resolução de Pareyson é um consenso, se, de fato, concordamos com a inseparabilidade e a coexistência das duas instâncias no fenômeno artístico, podemos concluir que a arte é sempre mais que a vida, uma vez que seu resultado é, frequentemente, um aumento dela, uma ampliação da própria visão de mundo do artista e de seus receptores. Com Nietzsche, a mais alta manifestação da vontade de potência, a exaltação do sensível pela via do falso, isto é, invenção que expande aquilo que chamamos de realidade. Por isso, não nos

parece apropriado pensá-la a partir das oposições forma e conteúdo, evasão da realidade e espelhamento da empiria, estruturalismo e sociologismo.

[...] Se, pelo contrário, se afirmar a inseparabilidade de forma e conteúdo do ponto de vista da forma, vê-se como os dois processos são simultâneos, ou melhor, coessenciais, ou melhor ainda, coincidentes: na arte, expressividade e produtividade coincidem. Há arte quando o exprimir apresenta-se como um fazer e o fazer é, ao mesmo tempo, um exprimir, quando a formação de um conteúdo tem lugar como formação de uma matéria e a formação de uma matéria tem o sentido da formação de um conteúdo. A arte nasce no ponto em que não há outro modo de exprimir um conteúdo que o de formar uma matéria, e a formação de uma matéria só é arte quando ela própria é a expressão de um conteúdo. Portanto, só esta doutrina está em condições de mediar a antítese entre intimismo e tecnicismo, porque somente ela ultrapassa a divisão entre conteudismo e formalismo. (PAREYSON, 2001, p. 61-62).

Mais do que se ocupar da oposição forma e conteúdo, como fez grande parte da crítica brasileira no século XX, a respeito dos romances de Jorge Amado, talvez fosse mais proveitoso pensar que há uma terceira dimensão importante quando tratamos do assunto: o caráter expressivo do fazedor de arte. Só nos é possível afirmar que há um estilo (seja mais formalista ou mais conteudista) porque temos um mediador nesse processo: “A personalidade do artista toma-se ela própria energia formante, vontade e iniciativa de arte, ou melhor, modo de formar, isto é, estilo” (PAREYSON, 2001, p. 62). Mas não é tomar a personalidade do artista, a partir de seu psicologismo e biografia, como fator determinante do processo de refração do real na obra de arte, porque isso nos colocaria, mais uma vez, de volta ao problema da perspectiva sociológica. É, na verdade, identificar como o autor, afetado pelos sistemas de verdade em vigência, trabalha sua matéria ficcional na relação que ela estabelece com outros materiais da cultura, a exemplo do discurso de ficções anteriores ou contemporâneas dele, discursos filosóficos, científicos, políticos, etc., seja daquela sociedade em que ele vive, seja de outras sociedades que ele experiêcia.

Novamente, a ficção como algo possível dentro de um regime de verossimilhança que se altera em função do tempo histórico e do espaço geográfico, porque é convenção de determinada sociedade em dado período. É necessário, portanto, empreender a leitura do texto considerando as convenções de seu tempo, refazendo os procedimentos técnicos usados pelo artista para construir o engenho simbólico de sua narrativa. Como sabemos, o artifício do texto sempre nos coloca diante de uma comunicação fictícia, entre nós, destinatários, e o enunciador. Sendo assim, o leitor empírico faz a leitura ocupando o lugar simbólico do destinatário, como se ele mesmo, o receptor, fosse um coautor, que possui, obviamente,

variados graus de competência para esta leitura. É assim que o leitor refaz as operações técnicas do narrador para efetuar a ilusão de um real<sup>52</sup>, que, supostamente, seria anterior ao discurso que está sendo lido, como se houvesse, de fato, algo exterior à própria composição linguística.

De outro lado, não podemos ignorar também a materialidade dos processos produtivos dos textos analisados, particularizando-os e reconhecendo-os como produtos sociais datados, que colocam em cena normas de organização social e esquemas verbais vigentes naquela sociedade em que emergiram. Essas representações sociais presentes na ficção são como esquemas simbólicos de interpretação da própria realidade vivida e, mais uma vez, carregam as marcas de sua historicidade. Se imaginarmos, por exemplo, o esforço de interpretação de um romance como **Capitães da Areia** (1937), temos de pensá-lo como um trabalho contínuo, nunca acabado e definitivo. O leitor de tal obra precisa reconhecer sua incapacidade de perfazer todas as escolhas teóricas, pragmáticas, técnicas, etc., feitas pelo autor quando as constituiu em um discurso literário. Isso implica, inclusive, na reconstituição das normas sociais e regramentos estéticos vigentes na primeira metade do século XX no Brasil e mais especificamente na Bahia. Ao considerar os sistemas de verdade, enquanto esquemas simbólicos de interpretação do vivido, o leitor crítico conseguirá escapar do mero espelhamento sociológico e da formatividade vazia de sentido, compreendendo que a matéria fictícia estabelece uma relação de negociação e atravessamento com o mundo social, que pode passar por códigos culturais, filosóficos, morais, artísticos, políticos ou religiosos. De maneira sucinta, não apenas uma mimesis como decalque da realidade, mas como refração, uma mimesis criadora.

A arte é imitação da natureza não enquanto representa a realidade, mas enquanto a inova, isto é, enquanto incrementa o real, seja porque acrescenta ao mundo natural um mundo imaginário ou heterocósmico, seja porque no mundo natural acrescenta, às formas que já existem, formas novas que,

---

<sup>52</sup> Em **O rumor da língua** (2004), Roland Barthes trata do que ele chama de “efeito de real” e de como as narrativas ficcionais modernas são tributárias do modelo da história “objetiva”, sendo o real tomado como algo dado, concreto e irrefutável, que prescinde da linguagem para existir. “A representação pura e simples do “real”, o relato nu “daquilo que é” (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; essa resistência confirma a grande oposição mítica do vivido (do vivo) ao inteligível; basta lembrar que, na ideologia do nosso tempo, a referência obsessiva ao “concreto” (naquilo que se pede retoricamente às ciências humanas, à literatura, aos comportamentos) está sempre armada como uma máquina de guerra contra o sentido, como se, por uma exclusão de direito, o que vive não pudesse significar – e reciprocamente. A resistência do “real” (sob a forma escrita, bem entendido) à estrutura é limitadíssima na narrativa de ficção, construída, por definição, sobre um modelo que, nas grandes linhas, outras injunções não tem senão as do inteligível; mas esse mesmo “real” passa a ser a referência essencial da narrativa histórica, que se supõe que relate “aquilo que se passou realmente”: que importa então a funcionalidade de um pormenor, desde que denote “aquilo que se deu”; o “real concreto” torna-se a justificativa suficiente do dizer” (BARTHES, 2004, p. 187-188).

propriamente, constituem um verdadeiro aumento da realidade. (PAREYSON, 2001, p. 81).

A noção de uma mimesis criadora e de refiguração, que se compatibiliza com a estética da formatividade de Pareyson, está presente em **Tempo e Narrativa** (2010), de Paul Ricoeur. Nesta obra de grande fôlego, o autor examina, a partir do discurso ficcional e historiográfico, a importância da narrativa em nossa experiência com o tempo: “o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal” (RICOEUR, 2010, p. 9). Para ele, o mundo representado por qualquer obra narrativa, seja história ou ficção, será sempre um mundo temporal. Com o intuito de defender esta tese, Ricoeur propõe trabalhar com duas obras independentes e que, a princípio, parecem não estabelecer relações: as **Confissões**, de Santo Agostinho, e a **Poética**, de Aristóteles.

Enquanto Agostinho tratou dos paradoxos do tempo e utilizou a narrativa para demonstrar este entendimento, ainda que não tivesse feito uma ligação objetiva entre narrativa e tempo, Aristóteles abordou as estruturas da narrativa, mas não as relacionou com o tempo. Nesse sentido, a proposta que Ricoeur nos apresenta é, justamente, fazer essa junção, ou seja, mostrar como o tempo do teólogo cristão pode ser visto pela narrativa do filósofo grego. Assim, as **Confissões** e a **Poética**, separadas por séculos, oferecem dois acessos, independentes um do outro, ao problema circular entre narrativa e temporalidade. A “análise agostiniana oferece, com efeito, uma representação do tempo na qual a *discordância* não cessa de desmentir o anseio de *concordância* constitutiva do *animus*. A análise aristotélica, em compensação, estabelece a preponderância da concordância sobre a discordância na configuração da intriga” (RICOEUR, 1994, p. 16). Em outros termos, temos com Agostinho uma ideia de temporalidade interna, subjetiva, que se passa na alma do sujeito, e que, por isso mesmo, se constitui imprecisa e desordenada; já em Aristóteles, dispomos de uma poesia que tenta ordenar esse tempo entre presente, passado e futuro, através das estruturas da intriga. Enquanto em uma o que predomina é a “perplexidade engendrada pelos paradoxos do tempo”, na outra reina a “confiança no poder do poeta e do poema de fazer triunfar a ordem sobre a desordem” (RICOEUR, 1994, p. 16).

Ricoeur apresenta ainda duas noções centrais do livro XI das **Confissões**, a saber, a *intentio* e a *distentio animi*, a partir de uma reflexão sobre a temporalidade que tem início nos capítulos 14 e 17, quando Agostinho se pergunta: “o que é, com efeito, o tempo?”. O filósofo

francês, no entanto, nos recorda que a análise do tempo agostiniana faz parte de uma meditação sobre a eternidade e que pretende separá-la deste contexto para uma melhor compreensão da mesma e para que consiga estabelecer a relação pretendida com o texto aristotélico. Ricoeur refere ainda que a busca de Agostinho concernente ao tempo é mais interrogativa do que afirmativa, porque aporética e inconclusiva, uma vez que “só replica a atividade narrativa. Não que esta resolva, por substituição, as aporias. Se as resolve, é num sentido poético e não teórico do termo” (RICOEUR, 1994, p. 21). Um exemplo disso é dado pelo próprio teólogo, que recorre a um recurso narrativo, no caso do hino que é recitado de cor, na primeira parte do livro XI, na tentativa de esclarecer uma aporia.

Assim, antes de conceituar as noções de *intentio* e *distentio animi* Ricoeur considera importante abordar a aporia do ser e do não-ser do tempo, visto que só podemos medir uma coisa que, de fato, existe. Nesse sentido, o estilo inquisitivo de Agostinho é demonstrado a partir de uma visão cética — o tempo não tem ser, dado que o futuro ainda não é, o passado não é mais e o presente não permanece — e uma “confiança comedida no uso cotidiano da linguagem” que nos permite afirmar que o tempo é: usamos a língua para afirmar que as coisas serão, que as passadas foram e as presentes passam. Desta meditação de Agostinho temos a célebre passagem: “O que é afinal o tempo? Se ninguém me pergunta, sei; se alguém pergunta e quero explicar, não sei mais”.

Para Agostinho, a solução para o paradoxo ontológico do tempo começa a se formar a partir do questionamento do lugar onde as coisas passadas e futuras estão. A questão *onde*, nesse sentido, se torna importante, porque é nessa busca que o teólogo chegará à conclusão de que passado e futuro estão em nossa alma e que as qualidades temporais de “narração” e “previsão” se passam dentro de nós. Ao colocar o tempo como algo subjetivo, portanto, não como uma realidade exterior ao sujeito, Agostinho nos permite entender que não passamos pelo tempo, uma vez que somos o próprio tempo, é ele que passa dentro de nós. À vista disso, “narração implica memória e previsão implica espera. Ora, o que é recordar? É ter uma imagem do passado. Como é possível? Porque essa imagem é uma impressão deixada pelos acontecimentos e que permanece fixada no espírito” (RICOEUR, 1994, p. 27). Já sobre a “previsão” podemos dizer que é devido a uma espera no presente que as coisas futuras estão em nós como expectativa, que nos permite ter uma percepção prévia e, assim, afirmá-las antecipadamente:

A espera é assim análoga à memória. Consiste numa imagem que já existe no sentido de que precede o evento que ainda não é (*nondum*); mas essa imagem não é uma impressão deixada pelas coisas passadas, mas um "sinal"



e uma "causa" das coisas futuras que assim são antecipadas, pré-percebidas, anunciadas, preditas, proclamadas antecipadamente. (RICOEUR, 1994, p. 27).

Posto isso, se o presente do passado é a memória (imagens do passado que ficaram retidas pelos sentidos como vestígios), o presente do presente é a própria visão (ou os sentidos, em geral) e o presente do futuro é a espera, temos, assim, a noção de *distentio animi*. Ou seja, a ideia de um tríplice presente, a capacidade que a alma tem de se distender ou de se ampliar no tempo, em oposição ao conceito do tempo como o movimento de um corpo no espaço. Ricoeur demonstra como Agostinho descartou a solução cosmológica para adotar a *distentio animi*, que busca na alma as aporias do tempo. Em primeiro lugar, se o movimento dos astros é o tempo, e como qualquer corpo ele pode variar, os astros são assim comparados a qualquer outro corpo no espaço, passível de sofrer variação; como é o caso do torno do oleiro ou a elocução das sílabas pela voz humana. Outro argumento, referido pelo filósofo, que também abala a tese da imutabilidade dos movimentos celestes, supõe que se as luzes do céu parassem e, por exemplo, o torno do oleiro continuasse a funcionar, seria necessário medir o tempo por algo diverso deste movimento. A variação dos corpos celestes, portanto, colocaria em risco medidas como “dia”, “meses” e “anos”.

Considerando a noção do tríplice presente, segundo Ricoeur, resta ainda uma outra aporia a ser solucionada por Santo Agostinho, que tem a ver com o modo pelo qual medimos o tempo. Para isso, o teólogo utiliza o exemplo do *Deus creator omnium*, retirado do hino de Santo Ambrósio. Conforme o filósofo, para recitar os versos que já sabemos de cor, antes de iniciarmos, criamos uma expectativa e usamos a memória para declamarmos os primeiros versos. À proporção que vamos recitando, a memória dilata-se, fazendo com que o que era expectativa seja pretérito. Neste caso, a atenção está presente e por ela passa o que era futuro para se tornar passado. Quanto mais o hino se aproxima do fim, mais a memória se alonga e a expectativa diminui, até que, concluída à ação, tudo passe inteiramente para o domínio da memória. Assim, “dois enigmas — o do ser/não-ser e o da medida que não tem extensão — são resolvidos ao mesmo tempo”, porque é no próprio espírito que medimos o tempo, enquanto “aí permanece, depois de sua passagem, a impressão (*affectio*) produzida no espírito pelas coisas que passam” (RICOEUR, 1994, p. 37).

No entanto, a partir deste exemplo do hino, o presente passa a adquirir um novo significado, não sendo apenas um ponto de passagem, uma intersecção entre passado e futuro, mas algo que acaba por desencadear um processo, ou seja, uma “intenção presente”, visto que o trânsito pelo presente tornou-se uma transição ativa. Como refere Ricoeur, o “presente não é

mais somente atravessado, mas a intenção presente faz passar o futuro para o passado, fazendo crescer o passado pela diminuição do futuro” (RICOEUR, 1994, p. 38). O espírito espera e recorda-se, expectativa e memória estão na alma em forma de “imagens-impressões”, no caso da lembrança, e “imagens-signos”, como imagens antecipatórias, como aquilo que tem possibilidade de ocorrer. Em suma, estabelecendo a relação entre a noção do tríplice presente com a ideia de *distentio animi*, podemos dizer que quanto mais o espírito tem uma intenção (*intentio*), mais ele sofre uma distensão (*distentio*).

Para Ricoeur, à vista disso, é possível dizer que a aporia do tempo longo ou breve estaria resolvida, se considerarmos que o que medimos não são as coisas futuras ou passadas, mas a sua espera e a sua recordação. Ao reduzir a extensão do tempo à distensão da alma, Santo Agostinho associa essa distensão com a imperfeição de nossa própria temporalidade interna, subjetiva, e, portanto, desordenada. A essa leitura agostiniana da existência humana como discordância, Ricoeur propõe opor, justamente, a teoria da **Poética** de Aristóteles, como uma maneira de unificar a existência do homem e recontá-la. Desse modo, o processo narrativo pode ser encarado como uma oposição entre a discordância do tempo e a concordância da intriga. Posto isso, podemos inferir ainda que o sujeito, para Ricoeur, é essencialmente temporal e se constitui a partir de suas experiências no tempo associadas à apropriação dessas vivências pela narrativa. Assim, ao narrarmos nossas experiências, temos uma ideia de passagem do tempo e criamos, para nós mesmos, uma identidade.

Ricoeur reserva para o final desta primeira parte o contraste entre as noções de *distentio animi* e *intentio* com a meditação agostiniana sobre o problema da eternidade, que, no entendimento do autor, envolvem três funções principais: a primeira coloca toda a especulação sobre o tempo no “horizonte de uma ideia-limite que força a pensar simultaneamente o tempo e o diverso do tempo”, a segunda diz respeito à função de intensificar a própria experiência da *distentio* no plano existencial e, por último, a que suscita uma hierarquia de níveis de temporalização que afasta ou aproxima a experiência do tempo ao polo de eternidade. É importante referir, como lembra Ricoeur, que o objetivo principal de Agostinho, ao empreender essa meditação sobre o tempo, é desenvolver um projeto de reconciliação entre o divino e o humano, uma vez que a existência de Deus independe do tempo, porque a eternidade está acima da temporalidade.

Para Agostinho, portanto, não há uma preocupação em especular se a eternidade é ou não, porque ela mesma é já anterior ao tempo, visto que é “dada no contraste entre o ‘ser que não foi feito e que contudo é’ e o ser que tem um antes e depois, que ‘muda’ e que ‘varia’” (RICOEUR, 1994, p. 43-44). Assim, que a eternidade seja não constitui um problema, mas

“como ela é” que suscita dúvida e perplexidade. Ricoeur reproduz algumas passagens do livro XI das **Confissões**, em que o teólogo se questiona como se deu a criação do céu e da terra, para concluir que as coisas do mundo foram criadas no Verbo, a partir do nada (*ex nihilo*), negando, desse modo, a possibilidade de Deus ter criado por meio de algum modelo.

No entanto, para Ricoeur, o principal contraste apresentado por Agostinho, causador de novas negações, é a oposição entre o *Verbum* divino e a *vox* humana: o Verbo criador não é como a voz humana que tem início e fim, “como as sílabas que ressoam e passam”. Dessa forma, se o tempo foi criado a partir do Verbo eterno, podemos depreender que ele é criatura mutável e que a eternidade, ao contrário, não foi criada, porque anterior à criação, e, portanto, é estável. O contraste entre a eternidade e o tempo se constitui, nesse sentido, em uma carência sentida no centro da experiência temporal:

[...] é precisamente essa experiência da eternidade que reveste a função de ideia-limite, a partir do momento em que a inteligência “compara” o tempo com a eternidade. É a repercussão dessa “comparação” sobre a experiência viva da *distentio animi* que faz do pensamento da eternidade a ideia-limite sob o horizonte da qual a experiência da *distentio animi* é afetada, no plano ontológico, pelo índice negativo da carência ou da deficiência de ser. (RICOEUR, 1994, p. 48-49).

A experiência negativa da diferença entre o tempo do espírito humano (*distentio animi*) e a eternidade divina indica a dessemelhança ontológica radical que separa criador de criatura e “sua ressonância abala o sentir na sua extensão e na sua profundidade” (RICOEUR, 1994, p. 50), uma vez que a *distentio animi* não designa mais somente a solução das aporias de medida do tempo, ela exprime o “dilaceramento da alma privada da estabilidade do eterno presente” (RICOEUR, 1994 p.50). Para Agostinho, a maneira de diminuir essa distância entre o homem e Deus, que provoca *queixa* e *horror* diante da tristeza de nossa finitude, é, precisamente, o *ardor* e o *louvor*, êxtase contemplativo, que nos aproximaria do *Verbum eternum* e da infinitude.

Por fim, Ricoeur aponta a terceira incidência da dialética da eternidade do tempo sobre a interpretação da *distentio animi*, que tem a ver com a hierarquização de níveis de temporalização, permitindo que nos afastemos ou nos aproximemos da eternidade divina. “Entre o *Verbum* eterno e a *vox* humana não há somente diferença e distância, mas instrução e comunicação: o Verbo é o mestre interior buscado e ouvido no interior (RICOEUR, 1994, p. 52). Nesse sentido, Ricoeur aponta que a instrução, dada pela Verdade divina, transpõe o espaço que separa o *Verbum* eterno da *vox* humana, elevando o tempo em direção à eternidade.

Ao lermos a análise de Ricoeur sobre as **Confissões** nos perguntamos em que medida o texto teria uma relação com o tratado de poética de Aristóteles, isto é, de que maneira as duas obras poderiam ser complementares? A resposta, presente no capítulo “O tecer da intriga”, impressiona por sua sofisticação e, ao mesmo tempo, simplicidade. Para Ricoeur, o conceito de tessitura da intriga é a réplica invertida da noção de *distentio animi*, quando se estabelece uma coerção existencial da discordância em função do tempo, enquanto Aristóteles propõe, por meio da narrativa, “o triunfo da concordância sobre a discordância” (RICOEUR, 1994, p.55). Na **Poética**, Aristóteles não aborda o problema do tempo em relação à narrativa, uma vez que, no texto, a atividade poética não aparece com qualquer caráter temporal, o que, para Ricoeur, não se caracteriza como um problema. Segundo ele, isso permite um afastamento favorável a uma análise das operações mediadoras entre a experiência viva e o discurso.

Ao analisar os conceitos de *mimese* e *muthos*, o autor propõe considerá-los como operações e não estruturas, levando em conta a marca da produção, da construção e do dinamismo nestes dois conceitos da *Poética*, com o intuito de marcar o caráter operatório deles. A partir de uma ideia de *muthos* como construção, devemos entender a poética como a arte de compor intrigas. A mesma perspectiva vale para a ideia de *mimese*, considerando-a como uma atividade mimética, processo ativo de imitar ou representar. “É preciso entender a imitação ou representação no seu sentido dinâmico de produzir a representação, transposição em obras representativas” (RICOEUR, 1994, p. 56).

Conforme refere Aristóteles no Capítulo VI, o conceito de *mimese*, imitação ou representação, é expressamente definido na ação própria da tragédia, que é articulada em partes, que são a intriga, os caracteres, a expressão, o pensamento, o espetáculo e o canto. Ricoeur nos chama atenção para a quase identificação entre as duas expressões: imitação ou representação da ação e o agenciamento dos fatos, que é definido por Aristóteles como *muthos* (intriga). Primeiramente, essa identificação ocorre por meio de uma hierarquização entre as seis partes que compõe a tragédia, que prioriza o “que”, o objeto da representação (intriga, caracteres, pensamento), em detrimento do “por que”, o meio da representação (expressão e canto), e do “como”, ou o modo da representação (espetáculo). Em seguida, Aristóteles coloca uma segunda hierarquização, no interior do “que”, objeto da representação, que situa a ação acima dos caracteres e do pensamento, “a ação aparece como a ‘parte principal’, o ‘fim visado’, ‘o princípio’ e, se se pode dizer, a ‘alma’ da tragédia. Essa quase identificação é assegurada pela fórmula: ‘É a intriga que é a representação da ação’” (RICOEUR, 1994, p. 59).

Nesse sentido, Ricoeur propõe pensar a *mimese* enquanto atividade mimética que produz algo que é, precisamente, a disposição dos fatos pela tessitura da intriga, considerando de forma mútua a imitação ou representação da ação e o agenciamento dos fatos. Conforme Ricoeur:

Se é conservado para a *mimese* o caráter de atividade que lhe confere a *poièsis* e se, além disso, mantemos firme o fio da definição da *mimese* pelo *muthos*, então não se deve hesitar em compreender a ação - complemento do objeto na expressão: *mimesis praxeôs* (50 b 3) - como o correlato da atividade mimética regida pelo agenciamento dos fatos (em sistema)” (RICOEUR, 1994, p. 60).

Na defesa de que o conceito de narrativa possa abarcar qualquer tipo de tessitura de intriga, seja, comédia, drama ou epopeia, Ricoeur analisa, no interior da **Poética**, coerções limitativas destinadas a diferenciá-las. A primeira é a coerção que propõe distinguir a comédia, de um lado, da tragédia e da epopeia, imposição que não diz respeito a uma diferença de ação, mas de caracteres (personagens). Ou seja, o que distinguiria essas narrativas seriam os personagens representados, se eles são homens “em sua melhor condição” ou homens “em sua pior condição”. A segunda coerção tem a ver com a separação da epopeia, de um lado, da tragédia e da comédia de outro, tendo em conta não os caracteres, mas o “modo” da imitação ou representação, em uma distinção extraída da atitude do poeta quanto a seus personagens. Enquanto na primeira o poeta fala diretamente e narra os acontecimentos dos personagens, na segunda o “compositor de intrigas” fala indiretamente, na medida em que os personagens falam através dele.

No entanto, para Ricoeur, isso não impede que consideremos epopeia, comédia e drama como narrativas, uma vez que a distinção não é feita no âmbito do “que”, ou seja, do objeto da narrativa, mas nas instâncias do “como” (modo) e do “quem” (caracteres). O filósofo refere ainda uma última coerção sob o título do par *mimese-muthos*, aquela que subordina a consideração dos caracteres à da própria ação, tornando a ação muito mais importante que os personagens, na medida em que Aristóteles defende que a tragédia não é a representação de homens, mas de ação, de vida, de felicidade. Essa coerção, para Ricoeur, entra em confronto com as novas tendências modernas e a tese de Henry James (*The Art of the Novel*), que dá ao personagem uma importância igual ou maior do que a própria ação.

A subordinação do caráter à ação não é, pois, uma coerção da mesma natureza das duas precedentes, ela sela a equivalência entre as duas expressões: “representação de ação” e “disposição dos fatos”. Se a ênfase deve ser colocada na disposição, então a imitação ou a representação deve ser de ação, mais que de homens. (RICOEUR, 1994, p. 65).

Considerando o *muthos* trágico aristotélico como a disposição dos fatos na narrativa, a intriga propriamente dita, Ricoeur o caracteriza por três traços marcantes: completitude, totalidade, extensão apropriada. Nesse sentido, a tragédia, para o autor, é a representação de uma ação levada até seu tempo, que forma um todo e tem uma certa extensão. A noção de todo, no entanto, não está orientada para uma investigação do caráter temporal, mas vincula-se a um caráter lógico, como um todo que se constitui de um começo, de um meio e de um fim. Desse modo, “somente em virtude da composição poética que algo vale como começo, como meio ou como fim: o que define começo não é ausência de antecedente, mas a ausência de necessidade na sucessão” (RICOEUR, 1994, p. 66-67). Quanto ao “fim” a mesma coisa, se dá por necessidade, e o “meio”, a partir do modelo trágico, se dá por uma inversão, por uma mudança de fortuna para infortúnio. Ricoeur salienta que as ideias de começo, meio e fim não são extraídas da experiência, uma vez que não são retiradas da ação efetiva, porque são, na verdade, efeitos da ordenação do poema.

O mesmo, segundo Ricoeur, ocorre com a “extensão” da narrativa, somente na intriga que ela tem um limite, uma circunscrição, ou seja, uma extensão. Essa extensão é fornecida pelo texto em si, algo interno da obra, que engloba tudo aquilo que constitui a passagem de uma inversão da felicidade para a infelicidade, para a mudança de fortuna das personagens, por meio de uma série de eventos encadeados segundo o verossímil (RICOEUR, 1994, p. 67). Nesse sentido, é claro que essa extensão tem caráter temporal, mas não diz respeito aos acontecimentos do tempo do mundo, e sim do tempo da obra, uma vez que os tempos vazios são excluídos da narrativa. Não nos perguntamos o que fez determinado personagem de um drama no intervalo de dois acontecimentos, simplesmente ele é excluído, porque é um tempo vazio, no sentido de que não importa para o encadeamento das ações. Assim, podemos dizer que a coerência da intriga está ligada mais por uma determinação lógica do que cronológica.

Ricoeur nos adverte, a partir de sua leitura de Aristóteles, que essa lógica de encadeamento das ações obedece a uma ideia de verossímil, de possível, sendo a intriga essa sequência de episódios que se seguem em uma lógica causal, “uma por causa da outra” e não “uma depois da outra”. Nos termos de Ricoeur (1994, p. 70):

Uma depois da outra é a seqüência episódica e, pois, o inverossímil; uma por causa da outra, é o encadeamento causal e, pois, o verossímil. Não se permite mais a dúvida; o tipo de universalidade que a intriga comporta deriva de sua ordenação, a qual constitui sua completitude e sua totalidade.

No entanto, como refere Ricoeur, o modelo narrativo de Aristóteles não é puramente um modelo de concordância, mas de concordância discordante, por isso que, neste sentido, permite um confronto com a noção agostiniana da *distentio animi*. Uma prova dessa discordância, segundo Ricoeur, está, justamente, quando o modelo aristotélico apresenta o efeito de *katharsis*, por meio de ações que suscitam essa depuração, a exemplo de acontecimentos destruidores e dolorosos para os personagens da trama, que se constituem como ameaça à coerência da intriga. Outra forma de discordância estaria, segundo Ricoeur, no fenômeno da ação trágica da inversão, da mudança de fortuna. Assim, aquilo que é surpreendente seria o cúmulo da discordância, os golpes do acaso, do qual o espectador não espera acontecer. Para Ricoeur, a “arte de compor consiste em fazer parecer concordante essa discordância: o ‘um por causa do outro’ predomina sobre o ‘um após o outro’. É na vida que o discordante arruína a concordância, não na arte trágica” (RICOEUR, 1994, p. 72). Conforme Aristóteles, as inversões da intriga complexa, que para Ricoeur representam a discordância, são a peripécia (*peripeteia*) e o reconhecimento (*anagnorisis*).

Na última parte do capítulo, denominada “O ponto de partida e o ponto de chegada da configuração poética”, Ricoeur, finalmente, apresenta a noção de uma mimesis em três estágios, a saber, mimese I (precede a configuração poética), mimese II (função pivô, criação) e mimese III (refiguração). É importante referir que Ricoeur compreende uma mimese não apenas como decalque da realidade, como já dissemos, mas como uma refração, uma imitação criadora. Assim, Ricoeur considera também, principalmente a partir da ideia de refiguração, uma atividade mimética que ocorre tanto no texto poético quanto no espectador ou leitor (recepção), ou seja, como um ponto de chegada da composição poética (mimese III). O autor, no entanto, reconhece que o tema não é abordado abertamente na **Poética**, como o é na **Retórica**, em que os efeitos do discurso são analisados pelo filósofo grego, posto que o primeiro é um tratado sobre a composição da narrativa, não tendo nenhum interesse sobre a recepção.

Em sua análise, Ricoeur defende que a **Poética** não fala de uma estrutura da narrativa, mas de uma estruturação da narrativa, tendo em conta que a estruturação é uma “atividade orientada ao término no espectador ou no leitor”, de maneira que, nesse sentido, é possível falar de uma preocupação com a recepção no texto aristotélico. Para Ricoeur, o prazer de aprender que se dá através do reconhecimento na tragédia é ao mesmo tempo construído na obra e experimentado pelo espectador, “é o que faz o espectador, quando reconhece no Édipo o universal que a intriga engendra apenas por sua composição” (RICOEUR, 1994, p. 81). O

mesmo ocorreria com a *katharsis*, que é experimentada pelo espectador, mas construída na obra, composta na atividade mimética que representa a piedade ou o terror.

Ricoeur conclui o capítulo afirmando que, na **Poética**, temos apenas o início de uma teoria da mimese III, ou de uma refiguração, uma vez que esta só “assume sua envergadura quando a obra exhibe um mundo do qual o leitor apropria-se”, que é o mundo cultural. Segundo o filósofo, o tratado de Aristóteles não faz nenhuma incursão nesse sentido, mas já coloca em cena o espectador ideal ou leitor ideal, aquele que por meio do prazer do texto pode ter suas emoções depuradas.

Ao nosso ver, o ponto mais importante na discussão ricoeuriana, que aqui nos interessa no sentido de pensar uma obra literária como refração do mundo social e atravessada por discursos de outra natureza, é quando o autor faz a ligação dos dois textos independentes, **Confissões** e **Poética**. Para isso, Ricoeur nos lembra que os paradoxos da experiência do tempo no texto agostiniano não estabelecem qualquer relação com o ato de narrar e, por seu turno, a análise da intriga aristotélica também nada deve à sua teoria do tempo, que, em Aristóteles, está relacionada à física, muito embora o tratado de poética do filósofo grego implique conceitos como começo, meio e fim. O que conduz Ricoeur nesta mediação entre tempo e narrativa é a articulação entre os três momentos da mimesis: figuração (mimesis I), configuração (mimesis II) e refiguração (mimesis III).

Para o autor, a mimesis II constitui-se como o eixo central desta análise, uma vez que é neste nível que encontramos a obra configurada, aquilo que abre o mundo da composição poética e que institui a literariedade da obra literária: “minha tese é que o próprio sentido da operação de configuração constitutiva da composição da intriga resulta de sua posição intermediária entre as duas operações que chamo mimesis I e mimesis III e que constituem o antes e o depois de mimesis II” (RICOEUR, 2010, p. 94). Ao postular, portanto, a importância da mimesis II neste processo, Ricoeur refere que as ciências do texto, como a semiologia, podem ser estabelecidas tão somente na abstração de mimesis II, ou seja, pode considerar apenas as leis internas de um texto literário, desconsiderando, pois, o antes e o depois do texto. No entanto, a tarefa da hermenêutica, a que o autor se propõe, é considerar, justamente, aquilo que precede e sucede ao texto, a mimesis I e a mimesis III. Conforme Ricoeur, “reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra se destaca do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada por um autor a um leitor que a recebe e assim muda seu agir” (RICOEUR, 2010, p. 94-95).

O que o percurso da tríplice mimesis, proposta por Ricoeur, parece nos mostrar é a insuficiência tanto da tese do estruturalismo ou da semiologia, que se fecha no texto em si,



quanto do marxismo literário que tenciona encontrar o espelhamento do plano social para o texto literário. O autor está mais preocupado em reconstruir o arco literário inteiro das operações pelas quais a experiência prática se dá, as relações que são estabelecidas entre obras, autores e leitores, uma vez que “a questão é, portanto, o processo concreto pelo qual a configuração textual faz mediação entre a prefiguração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra” (RICOEUR, 2010, p. 95).

Após apresentar as noções gerais de como pretende associar tempo e narrativa, na articulação com dois textos clássicos, para demonstrar o papel mediador desse tempo da composição da intriga entre os aspectos temporais prefigurados no campo prático e a refiguração de nossa experiência temporal por esse tempo constituído, Ricoeur inicia um esforço em conceituar cada uma destas mimesis que enumerou. A primeira, como dissemos, precede a configuração poética e diz respeito a toda pré-compreensão de mundo compartilhada entre o autor e o leitor, uma correspondência, portanto, com a ideia de “repertório”, de Iser, e “horizonte de expectativa”, de Jauss, como vimos no primeiro capítulo.

Em **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético** (1996), Wolfgang Iser se dedica ao estudo da recepção de uma obra privilegiando seu efeito individual sobre o leitor, seu caráter pessoal e psicológico. Apoiado nos estudos do filósofo Roman Ingarden, ele investiga aquilo que denomina de “estrutura de apelo” de um texto, que seriam aspectos determinantes no processo de recepção e, portanto, na posterior significação dada na relação estabelecida entre mundo do texto e mundo do receptor. Assim, para que essa comunicação ocorra é necessário que haja um “repertório” parcialmente comum aos dois, ou seja, uma pré-compreensão do que é o agir humano, suas características simbólicas e temporais. É, justamente, nesse entendimento dado a priori, comum ao autor e ao leitor, que se estabelece a construção da intriga.

Já os estudos de Hans Robert Jauss estão mais voltados para a repercussão social de uma recepção em uma determinada comunidade de leitores. Enquanto Iser dá uma ênfase maior na subjetividade, Jauss está mais preocupado na dimensão social do processo de recepção, porque entende que o que chamamos de experiência estética não pode ser reduzido à vivência subjetiva e psicológica de um receptor. Nesse sentido, a experiência estética seria algo compartilhado socialmente. Em **A história da literatura como provocação à teoria literária** (1994), Jauss postula que toda experiência literária prevê um saber prévio, uma vez que ao lermos qualquer texto temos sempre um “horizonte de expectativa” a partir das indicações, sinais visíveis e invisíveis, avisos ou até mesmo do gênero da obra, o que nos aciona uma determinada postura emocional em relação a mesma. Nesse sentido, podemos dizer

que o “horizonte de expectativa” seria uma espécie de código estético e social, medida comum entre obra e leitor.

Antes de prosseguir, no entanto, é importante referimos o modo pelo qual Ricoeur toma o conceito de mimesis, que nessa obra é entendida não como uma imitação fiel da realidade, mas por uma espécie de imitação refratária, que modifica a realidade, uma vez que há sempre uma alteração a partir de sua própria criação. Assim, entende-se que é uma figuração que não tem início do absoluto zero, porque parte sempre de algo dado, que seja a cultura, a linguagem, as relações sociais do autor, ou seja, a vida no mundo.

Portanto, por mais inovadora e original que um texto possa parecer, sua existência é fundamentada em fatores que a antecedem, em uma pré-compreensão da experiência do mundo. Qualquer forma artística seria incompreensível se não viesse a configurar o que, na vida humana, já está configurado. “É nessa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se delineia a construção da intriga e, com ela, a mimética textual e literária” (RICOEUR, 2010 p. 112). Assim, os aspectos da experiência humana funcionam como pano de fundo para a produção/compreensão de qualquer obra – não poderia ser diferente uma vez que, se supõe, tanto o artista quanto o espectador sejam seres humanos. Para Ricoeur, a mimese I é essa área de interseção entre o mundo “real” e o mundo da representação – a “transposição ‘metafórica’ do campo prático pelo *muthos*” (RICOEUR, 2010, p. 82).

Nesse sentido, se a intriga é representação da ação, ela deve encontrar seu primeiro ancoradouro em nossa competência de diferenciar a ação humana de um simples movimento físico, o que Ricoeur chama de aspectos estruturais (rede conceitual que distingue estruturalmente o domínio da ação do movimento físico). Podemos definir ação como aquilo que alguém faz e se diferencia do movimento físico na medida que pressupõe motivos, agentes, finalidades, circunstâncias – isto é, a ação humana apresenta uma pré-narratividade própria, porque toda ação humana é dotada de sentido. À vista disso, faz parte da compreensão de uma ação humana identificar perguntas como quem fez, o que fez, como fez e porque fez. O mais importante é que empregar de modo significativo um ou outro desses termos é ser capaz de identificá-los como um conjunto, onde cada um deve seu sentido a todos os outros, e não como elementos isolados. “Dominar a trama conceitual no seu conjunto, e cada termo na qualidade de membro do conjunto, é ter a competência que se pode chamar de compreensão prática” (RICOEUR, 2010, p. 98).

Conforme o autor, a segunda ancoragem que a compreensão narrativa encontra na compreensão prática está nos recursos simbólicos do campo prático. Antes de ser configurada em texto, a ação é prefigurada por uma mediação simbólica que lhe confere uma primeira

legibilidade. Para Ricoeur, se uma ação pode ser narrada é porque ela já está articulada em signos, regras e normas, é porque ela é desde sempre simbolicamente mediatizada. Por mediação simbólica entende-se um conjunto de símbolos que fundamentam a ação a ponto de constituir seu sentido mais consensual, antes de uma estruturação mais forte (como no caso do signo linguístico). Esse conjunto de símbolos teriam uma significação imanente — Ricoeur chega mesmo a chamá-los de quase-texto. Na medida que apresenta um conjunto de regras previamente estabelecidas, esse simbolismo fornece um contexto de descrição no qual as ações particulares podem ser interpretadas. Ricoeur, no entanto, não deixa de levar em conta seu caráter normativo. “Passa-se assim, sem dificuldade, sob o título comum de mediação simbólica, da ideia de significação imanente à de regra, considerada no sentido de regra de descrição, depois à de norma, que equivale à ideia de regra considerada no sentido prescritivo do termo” (RICOEUR, 2010, p. 103).

Por fim, Ricoeur afirma que em função das normas próprias de cada sociedade essas ações podem ser estimadas ou não, ou seja, podem ser julgadas a partir de uma escala de preferência moral que pode determinar que ação pode ter um valor superior ao de outra. Essa valoração atribuída às ações pode ser estendida, por exemplo, aos próprios agentes, que, conforme a própria **Poética**, são considerados como “melhores” ou “piores” que os homens do seu tempo (RICOEUR, 2010, p. 104).

No entanto, há ainda um outro aspecto da pré-compreensão da ação que a atividade mimética pressupõe e que é, nesse sentido, talvez o mais importante para a tese proposta pelo autor: o reconhecimento das estruturas temporais que configuram a narração, porque, conforme a postulado, um dos principais aspectos que prescrevem o ato de narrar é o caráter temporal da experiência humana – do qual o tempo narrativo seria uma representação, uma mimese. O aspecto temporal, portanto, constitui o terceiro aspecto que encerra o sentido da mimesis I proposta por Ricoeur, a saber, que “imitar ou representar a ação é, em primeiro lugar, pré-compreender o agir humano: sua semântica, sua simbólica, sua temporalidade” (RICOEUR, 2010, p. 112).

Com a mimesis II temos a própria configuração narrativa, ou seja, aquilo que é objeto de estudo da semiologia, o texto propriamente dito. No entanto, como já referimos, Ricoeur prefere não isolar esta configuração narrativa em uma estrutura fechada, mas enxergá-la na sua finalidade de mediação entre o tempo pré-figurado da mimesis I e o tempo refigurado da mimesis III, processo que se dá na leitura. Assim, para o filósofo, a intriga é mediadora por, pelo menos, três motivos.

Em primeiro lugar, ela faz a mediação entre acontecimentos individuais e a história como um todo. Extrai um enredo plausível de uma série de acontecimentos que não têm, necessariamente, ligação uns com os outros. A mediação do evento em história contada transforma eventos desintegrados em uma história, atribuindo-lhes relações. Nesse sentido, uma história contada é mais do que a enumeração ou uma sucessão de eventos, porque a composição da intriga é a operação que transforma uma simples sucessão em uma configuração. Para Ricoeur, a ação de configuração torna-se compreensível de tal maneira que se pode perguntar qual é o tema da história, o que une todos aqueles acontecimentos em um todo compreensível.

Além disso, a composição da intriga é capaz de unir elementos heterogêneos como os agentes, fins, circunstâncias, meios, interações, etc. Este agenciamento dos fatos faz aparecer em uma ordem sintagmática, em uma cadeia linear e sucessiva, todos os componentes que figuram no quadro paradigmático, das associações, estabelecido pela semântica da ação (RICOEUR, 2010, p. 115). A intriga é ainda mediadora por ter seus caracteres temporais próprios, realizando uma ligação entre duas dimensões temporais, uma cronológica e outra não cronológica. A dimensão cronológica permite que a narração se estabeleça em episódios, transformando o tempo narrativo em representação linear. A dimensão não cronológica é a “dimensão configurante propriamente dita, graças à qual a intriga transforma os acontecimentos em história” (RICOEUR, 2010, p. 115). O ato de configuração transforma os paradoxos da história – sucessão de fatos – numa coisa que tem sentido e permite assim que a história possa ser seguida.

O terceiro estágio da *mimesis* proposta por Ricoeur, em uma mediação entre tempo e narrativa, é aquele que marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte, ou do leitor. O autor mostra que esta relação, a princípio, pode parecer circular, uma vez que o sentido nasce da temporalidade humana e, ao final, é para lá que ele retorna. Ricoeur defende que ela, de fato, é circular, no entanto, essa circularidade não deve ser tomada como viciosa. Para isso, o filósofo tenta provar sua teoria a partir da ideia de “violência da interpretação”, considerando que a narrativa teria a capacidade de expressar uma consonância temporal sobre algo onde parece reinar a total dissonância: a experiência humana do tempo. Ao imprimir uma ordem ao tempo, a mimese da narrativa está longe de ser uma mera cópia do viver humano. Ela seria mais uma representação do tempo humano, representação essa que entra em choque com a recepção. Porém, não podemos chegar ao extremo de atestar a total consonância para a narrativa e a total dissonância à experiência humana. Como Santo Agostinho já tinha chamado atenção, *intentio* e *distentio* (conceitos próximos de consonância e dissonância) já se

confrontam no seio de qualquer experiência autêntica. Da mesma forma, a consonância e a dissonância se relacionam em qualquer obra de arte. Ricoeur cita o exemplo extremo da literatura moderna, em que a narrativa se concentra mais em desorientar o leitor que dar a ele uma representação consonante do tempo.

A mimese III teria um importante papel no desenvolvimento desse ciclo hermenêutico, na medida que é nesse estágio em que o sentido se configura, não um sentido fixo, a priori, mas uma significação que se constrói na recepção. É nessa última fase da tríplice mimesis de Ricoeur que há, como já referimos anteriormente, uma aproximação com os estudos de Jaus e Iser, a partir da Estética da Recepção. “O ato de leitura é assim o operador que une mimesis III a mimesis II. É o último vetor da refiguração do mundo da ação sob o signo da intriga (RICOEUR, 2010, p. 132).

Os estudos recepcionais da Escola de Konstanz, a tríplice mimesis de Ricoeur e a estética da formatividade de Pareyson parecem convergir para aquilo que buscamos defender neste trabalho, isto é, a inseparabilidade entre o objeto literário e os sistemas de verdade atuantes no tempo e no espaço de sua produção. O estabelecimento de uma negociação entre literatura e mundo, ou melhor, a apropriação de códigos culturais e normas sociais no discurso ficcional. O problema também faz parte dos estudos de outro autor que, igualmente, consideramos importante nesse esforço de digressão teórica que aqui nos propomos. A ideia de negociação com o mundo social é colocada por Roger Chartier, historiador francês ligado à Nova História Cultural, quando este se propõe examinar o fenômeno cultural não como um nível de realidade restrito aos determinismos socioeconômicos, mas como uma dimensão heterogênea e complexa da vida humana, que, de modo algum, poderia ser explicada apenas por modelos reducionistas e deterministas.

A partir das noções de “práticas” e “representações”, Chartier quer decifrar a cultura levando em conta os modos de agir e de pensar das sociedades, suas produções simbólicas e suas formações discursivas e não-discursivas, que podem ajudar a compreender os objetos culturais produzidos, aqueles que os produzem e seus receptores, bem como os intrincados processos que os concebem.

A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. Uma tarefa desse tipo supõe vários caminhos. O primeiro diz respeito às classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real. Variáveis consoante as classes sociais ou os meios intelectuais, são produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. São estes esquemas

intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro torna-se inteligível e o espaço decifrado. (CHARTIER, 1998, p. 16-17).

A maneira como as sociedades dão sentido ao vivido, suas próprias leituras de mundo, estão no centro deste debate proposto por Chartier e ela nos parece válida porque compreende a realidade empírica e extraliterária não como princípio concreto da narrativa ficcional, mas como geradora de discursividade, isto é, a partir das relações que a matéria da ficção estabelece com discursos de outra natureza. Assim, não é a realidade propriamente dita<sup>53</sup>, seja lá o que isso queria dizer, mas é sempre uma visão atravessada pela posição daquele que tem direito ao discurso, este compreendido como veículo de poder e objeto de desejo: “simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é aquilo pelo qual e com o qual se luta, é o próprio poder de que procuramos assenhorear-nos” (FOUCAULT, 2014, p. 10). Como nos alerta Chartier, embora aspirem à universalidade, as representações do mundo social estarão sempre implicadas pelos interesses dos grupos que as constituem:

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas económicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. (CHARTIER, 1998, p. 17).

A matéria, portanto, de um historiador das representações é bem diferente de um historiador das economias ou das estatísticas, por exemplo, uma vez que seu objeto de estudo é, precisamente, a maneira como os homens pensam e dão sentido àquilo que estão vivendo. Considerando esses modos de agir e de pensar, segundo Chartier, seria possível identificar e compreender forças reguladoras que agem sobre a vida coletiva dos indivíduos, que são produzidas a partir do real, mas cuja validade não é dada por meio de um critério de verdade, mas pela credibilidade que ela possui naquela sociedade: “uma dessas forças coletivas pelas

---

<sup>53</sup> Em **A História Cultural: entre práticas e representações** (1998), Chartier sugere a desmistificação da instância global do “real”: “[...] Contra a ideia bem fraca do real, utilizada geralmente pelos historiadores, que a assimilam ao limiar social das existências vividas ou das hierarquias restituídas, é assim afirmada a equivalência fundamental de todos os objetos históricos, nunca discriminados pelos níveis de realidade diferentes daqueles em que eles são considerados relevantes. O essencial já não está, pois, em distinguir entre esses graus de realidade – o que durante muito tempo fundou a oposição entre uma história socioeconómica que atingia o real através dos materiais-documentos e uma história dedicadas às produções do imaginário –, mas em compreender como a articulação dos regimes de prática e das séries de discursos produz o que é lícito designar como a “realidade”, objeto da história” (CHARTIER, 1998, p. 80).

quais os homens vivem o seu tempo e, portanto, uma das componentes da ‘psique coletiva’ de uma civilização” (CHARTIER, 1998, p. 43).

Os estudos de Chartier sobre as representações que dão sentido ao ausente, que colocam em presença aquilo que já não é, buscam problematizar também as fronteiras da ficção, da memória, das instituições históricas, da sociologia do texto e de tudo aquilo que temos à disposição quando precisamos restituir o passado. Para ele, se a história necessita da escritura, enquanto recurso narrativo para organização de uma trama que dê sentido aos acontecimentos históricos, entre o que foi e o que não é mais, ela pode ser compreendida, igualmente, como um texto narrativo construído por meio de figuras retóricas e de estruturas de narração próprias da ficção.

No entanto, o reconhecimento das dimensões retóricas ou narrativas da escritura da história não implica diretamente na perda daquilo que representa sua credibilidade e confiabilidade. Ou seja, a escritura produzida através de recursos do processo fictício, próprios da imaginação — questão, aliás, que preocupou os historiadores a ponto de ser essencial no diagnóstico de uma suposta “crise da história” nos anos de 1980 e 1990 —, não perde sua condição de conhecimento verdadeiro e científico. Para Chartier, diferentes propostas teóricas buscaram esse sentido de reafirmação do regime próprio da cientificidade da disciplina histórica: de Ginzburg (1979), que baseou o conhecimento na colheita e na interpretação de dados, não se limitando ao simples processamento estatístico das informações, até teóricos mais recentes, que permitiram o saber objetivo a partir de estudos de caso, micro-histórias e análises comparativas. De acordo com Chartier, essas perspectivas se inscrevem em uma vontade de verdade que é constitutiva do próprio discurso histórico.

Nesse sentido, o que se coloca em debate talvez não seja mais uma mera oposição entre o que é verdadeiro e o que é inventado, mas uma associação entre o que é conhecimento e o que é relato, entre prova e retórica, saber crítico e narração. Assim, se um dos objetivos do historiador é colocar a sociedade do presente em contato com a do passado, não é mais possível ignorar as obras de ficção, as memórias individuais e coletivas na constituição daquilo que passou, o que resgata a importância dos textos literários na compreensão dos modos de agir e de pensar dos homens do passado.

Em **A memória, a história, o esquecimento** (2007), Paul Ricoeur propõe três importantes diferenças entre história e memória. A primeira diz respeito ao testemunho e ao documento, em uma oposição daquilo que pode ser admissível ou não, enquanto recordação, e aquilo que é vestígio material do passado, físico e indiciário, ainda que possa ser submetido ao regime do verdadeiro e do falso. A segunda diferenciação feita por Ricoeur tem a ver com

o imediatismo de uma reminiscência e a construção planejada do discurso histórico. Enquanto o primeiro dá conta de lembranças esparsas e memórias individuais que podem ajudar na remontagem do passado, o segundo se dá através de representações. Sendo assim, a terceira distinção proposta pelo autor é, justamente, a oposição ao reconhecimento do passado à reconstrução dele a partir de uma intenção de verdade, que envolve todo o processamento de documentos, vestígios e modelos de inteligibilidade que constroem sua interpretação.

Ainda de acordo com Ricoeur, a maneira ideal para representação histórica do passado é uma combinação entre a operação historiográfica e o relato memorialístico. Ou seja, o trabalho com a prova documental, construindo uma explicação sobre o fato a partir de uma narrativa, mas considerando a memória como a matriz histórica, como garantia da existência de um passado. Assim, o consórcio entre história e memória se coloca como uma alternativa para conferir uma presença ao passado, na medida em que o saber histórico pode ajudar a desfazer mitos e ilusões das memórias sociais e, por sua vez, o exercício de rememoração pode contribuir para novas abordagens da pesquisa histórica.

Em **A história ou a leitura do tempo** (2009), Chartier destaca o importante papel da literatura nesse trabalho de reconstrução e defende que algumas obras literárias conseguiram moldar, de forma mais poderosa do que os historiadores, as representações coletivas do passado. O autor cita o teatro, nos séculos XVI e XVII, e o romance, no século XIX, que se apropriaram de fatos e personagens históricos para recontar grandes feitos e tragédias de reis e príncipes, que foram reais ou que são apresentadas como tais. A literatura, nesse sentido, vai utilizar os recursos da própria historiografia (documentos e materialidade científica) como referencial de suas narrativas, de maneira que a distinção entre história e ficção fica cada vez mais difícil, criando o que Barthes chamou, como já vimos, de “efeito de real”.

Uma vez que as obras literárias sejam consideradas nesse trabalho de reconstrução histórica, Chartier chama atenção para a importância de analisar o processo pelo qual os leitores, ouvintes ou espectadores, dão sentido aos textos dos quais se apropriam. Seja a partir dos diferentes modos de leitura, seja na materialidade do próprio texto, evitando uma abordagem que afaste a compreensão e o comentário das obras da análise das condições técnicas ou sociais de sua publicação, circulação e apropriação. Para ele, o “processo de publicação, seja qual for sua modalidade, sempre é coletivo, já que não separa a materialidade do texto da textualidade da matéria” (CHARTIER, 2009, p. 40).

Outro aspecto importante da história cultural, citado pelo autor, é aquele que se refere às relações entre cultura popular e cultura letrada, que durante muito tempo mobilizaram historiadores em dois grupos distintos. O primeiro, que enxerga a cultura popular como um



sistema simbólico que se organiza independentemente dos discursos eruditos, e o segundo, que a compreende a partir de suas dependências e das interdições em relação à cultura dominante. Chartier, no entanto, defende que se evite distinções categóricas e simplistas nesse sentido, já que mesmo em um contexto de dominação ocorrem reformulações, desvios, apropriações e resistências.

Portanto, a compreensão de como os atores sociais dão sentido a suas práticas e a seus enunciados passa pela tensão existente entre as capacidades inventivas dos indivíduos e das comunidades e as restrições ou convenções que os limitam. Assim, a noção de representações coletivas permite associar as posições e as relações sociais com a maneira como os indivíduos e os grupos se percebem e percebem os demais. São elas, portanto, que transmitem as diferentes modalidades de exibição da identidade social ou da potência política, por meio da constante apresentação de signos, condutas e ritos. Em certa medida, nas relações de dominantes e dominados, as representações substituem a violência direta porque, por si só, asseguram poder e dominação.

Dito isso, podemos considerar, enfim, o texto literário como algo que estabelece uma relação dialética com a chamada realidade social, isto é, uma negociação entre o mundo empírico e a ficção. Nesse sentido, não temos a representação, rigorosamente, de uma realidade já constituída, mas, sim, a obra como elemento de constituição da própria realidade, isto é, produtora de “esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado” (CHARTIER, 1998, p. 17). A ideia de uma “negociação social” do texto com a empiria, defendida por Chartier, é tributária da noção de “energia social”, do teórico e crítico literário norte-americano Stephen Greenblatt, presente em *Shakespearean negotiations: The circulation of social energy in Renaissance England* (1988).

Por un lado, lo que capta la escritura literaria es la poderosa energía de los lenguajes, ritos y prácticas del mundo social. Múltiples son las formas de las negociaciones que permiten semejante captura estética del mundo social: la apropiación de los lenguajes, el uso metafórico o material en el caso del teatro de los objetos de lo cotidiano, la simulación de los ceremonias y discursos públicos. Por otro lado, la energía transferida en la obra literaria — lo que Greenblatt designa como “the social energy initially encoded in the literary works” [“la energía social codificada en las obras literarias”] o en otra fórmula “the aesthetic forms of social energy” [“las formas estéticas de la energía social”] — vuelve al mundo social a través de sus apropiaciones por sus lectores y espectadores. (CHARTIER, 2006, p. 7-19).

Apoiado em Greenblatt, Chartier defende que as obras literárias revelam características verbais e visuais que ajudam a conformar e organizar as experiências coletivas, enquanto práticas (regime não-discursivo) e representações (regime discursivo), sendo construções simbólicas que não estão livres de determinações, nem completamente submetidas a elas. Nos termos de Chartier, as representações estão entre “imposições transgredidas e liberdades reprimidas”. Em resumo, é assim que, para o autor, há um intercâmbio entre a literatura e as práticas sociais.

No caso Jorge Amado, a partir, sobretudo, do referido *corpus* desse trabalho, podemos identificar inúmeros exemplos em que a literatura negocia com a realidade empírica e com os fatos históricos. Trataremos de dois deles, uma vez que são emblemáticos e podem ilustrar muito bem a teoria de Chartier. O primeiro envolve a não existência da questão indígena nos romances amadianos que tratam da formação das cidades grapiúnas, no sul da Bahia, nomeadamente **Cacau** (1933), **Terras do Sem Fim** (1943) e **São Jorge dos Ilhéus** (1944). Como se sabe, estes romances, ainda que construídos com personagens fictícios, abordam matérias históricas de cidades como Ilhéus, Itabuna e Itajuípe, a saber, o processo de ocupação das chamadas terras devolutas, o estabelecimento de fazendas de cacau, a constituição de uma burguesia agrária que exerce influência na política local e os intensos conflitos entre os coronéis do cacau, que acarretam inúmeros assassinatos e culminam com a intervenção do governo federal na região<sup>54</sup>.

Embora estes temas sejam abordados nas obras, a partir dos princípios do realismo social, conforme iremos demonstrar ainda neste capítulo, o apagamento do genocídio indígena e as questões que envolvem as etnias que habitavam a região chamam atenção do leitor mais atento e podem revelar o posicionamento do próprio autor e suas escolhas temáticas. O problema, inclusive, foi tratado pela pesquisadora Rita Olivieri-Godet em “A matriz étnica e cultural invisível no universo mestiço do romance amadiano”, publicado na edição

---

<sup>54</sup> Nossa referência, neste tema do coronelismo cacaueiro, é a obra fundamental de Gustavo Falcón, *Coronéis do cacau* (1995), em que o autor examina pelo menos quatro décadas da formação histórica do município de Ilhéus, no sul da Bahia. Tratamos dessa questão na dissertação de mestrado “Memória e Recepção em *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado”, defendida neste programa em 2020: “Falcón identificou três fases marcantes do coronelato grapiúna: a primeira, que vai de 1890 a 1910, é caracterizada pela presença dos pequenos produtores de cacau, muitos deles tendo sido os primeiros desbravadores da terra ou descendentes deles; a segunda fase, de 1910 a 1920, é constituída pelo enriquecimento de alguns desses primeiros cacaucultores, originando uma burguesia agrária que se consolidou por meio de práticas ilícitas de posse de terras, conflitos e assassinatos; a última fase, de 1920 a 1930, é marcada, sobretudo, pelo incremento dos meios de produção nas fazendas de cacau, o fortalecimento econômico e político dos grandes proprietários e o desenvolvimento do município de Ilhéus a partir das necessidades das classes abastadas: A convergência dos interesses econômicos e políticos modelou uma elite dotada de grande autenticidade, capaz de, simultaneamente, atuar no terreno da política para mediatizar seus interesses de classe e adquirir legitimidade inquestionável. Ainda que para isso tenha se valido de meios quase sempre condenáveis” (BADARÓ SANTOS, 2020, p. 102-103).

comemorativa **Jorge Amado: Cacau – a volta ao mundo em 80 anos** (2014). Nele, a autora afirma que a visão de Amado privilegia o poder local, os coronéis e colonizadores da região, que enxergavam as populações indígenas como bárbaros selvagens que constituíam um obstáculo ao processo civilizatório inevitável das cidades em formação.

[...] Nenhuma referência é feita aos conflitos e às pressões exercidas contra os índios na época da implantação da lavoura de cacau na região que corresponde ao presente da história narrada. Em *Terras do Sem Fim*, a luta pela posse de terras se dá entre fazendeiros e colonos, embora historicamente vários conflitos tenham existido entre índios, fazendeiros e colonos na região, a ponto do SPI – Serviço de Proteção aos Índios, criado em 1910, preocupar-se em criar a Reserva Paraguaçu-Caramaru, em 1926, para reunir os Pataxó e os Baenan na tentativa de minimizar os conflitos, como mostram os estudos já referidos de Dantas, Sampaio e Carvalho. Não se trata aqui de cobrar da obra fidelidade à realidade, mas de procurar entender as razões pelas quais o projeto literário amadiano, centrado no contexto histórico, sociológico e antropológico do sul da Bahia, não contempla amplamente a discussão acerca da usurpação dos territórios indígenas no momento da frente de penetração cacauífera. (OLIVIERI-GODET, 2014, p. 74)

Em 1984, mais de 40 anos após a publicação de *Terras do Sem Fim* (1943), romance em que Amado trata, justamente, da formação das cidades grapiúnas, questionado sobre a ausência da questão indígena, o escritor escreve uma carta à Associação Nacional de Apoio ao Índio da Bahia. Na missiva, Jorge Amado reconhece a falta apontada pela crítica, mas diz apoiar a luta das etnias no sul da Bahia: “Não apenas tenho acompanhado a luta dos Pataxós – e a acompanho desde os idos de trinta quando da luta do posto Paraguassú – como tenho procurado apoiá-la”<sup>55</sup> (OLIVIERI-GODET, 2014, p. 74). Consciente da natureza de uma obra ficcional, como nos parece patente, Amado se defendeu, afirmando que a causa indígena não apareceu nos romances porque estes eram textos fictícios, sem compromisso com a realidade empírica.

Embora as questões indígenas apareçam em outra obra de Amado, como é o caso da biografia de Luís Carlos Prestes, **O Cavaleiro da Esperança** (1942), texto de caráter documental, Olivieri-Godet defende que a ausência do tema na obra ficcional se deve mais à falta de vivência do autor com as culturas ameríndias, contrariamente ao que ocorreu com sua experiência na cultura afro-brasileira.

[...] O contexto cultural marcado pelos estudos antropológicos e sociológicos sobre a herança cultural africana, nas primeiras décadas do século XX, no qual se inscreve a obra amadiana, é o mesmo que embasa a produção dos escritores do “Regionalismo do Nordeste”. O posicionamento ético,

<sup>55</sup> Trecho da carta de Jorge Amado enviada à ANAI-Bahia, endereçada a Claudia Correia, Itaipava, 20/05/1984, publicada no Boletim Anaí, n.3, jun/jul 1984, p.5.

assumido pelo escritor, de comprometimento com os problemas que tocam diretamente a região, na qual a obra está inserida, reforçaria a ideia de que cabe aos escritores do Nordeste, a valorização da cultura afrodescendente e o engajamento contra a sua discriminação. (OLIVIERI-GODET, 2014, p. 82).

Ainda que não relacione diretamente o discurso literário amadiano à obra freyriana, Olivieri-Godet reconhece que os estudos de antropologia e sociologia da época atravessam a narrativa do escritor e parecem conformar uma formação civilizatória que desconsidera as contribuições da matriz ameríndia. Freyre, por exemplo, até hoje é, constantemente, alvo de críticas por tratar o encontro das raças a partir de uma visão romântica, ausente de conflitos, sem rigor metodológico e, pior ainda, na perspectiva senhoril. A visão generalista do sociólogo, com base num modelo de engenho de cana-de-açúcar que pudesse ser aplicado a outras realidades brasileiras, também é uma questão muito criticada por pesquisadores contemporâneos e, como iremos demonstrar, está presente na ficção amadiana.

Ao nosso ver, a ausência da questão indígena nos romances de Jorge Amado parece confirmar aquilo que defendemos aqui, ou seja, de que não se trata de um romance histórico, capaz de revelar as contradições da sociedade sul-baiana em formação, mas que ele próprio é atravessado pelos sistemas de verdade que, à época, gozavam de legitimidade. O que ocorre, como o próprio escritor reconhece, é uma refração dos processos históricos na obra ficcional, uma negociação entre a realidade empírica e a invenção narrativa.

Outro caso exemplar nesse sentido é o episódio ocorrido após a publicação do romance **Jubiabá** (1935). Na obra, Amado retrata o personagem Jubiabá como um pai de santo do Morro do Capa Negro, em Salvador, mentor espiritual do principal personagem da narrativa, Antônio Balduino, menino negro e pobre que se torna lutador de boxe e é considerado como um dos primeiros heróis negros da literatura brasileira. Questões debatidas à época, como a luta de classes, conflito racial, cultura popular, miscigenação e sincretismo religioso, aparecem nesse texto amadiano. No mesmo ano de sua publicação, o romance provocou polêmica na imprensa quando jornalistas revelaram a existência de um Jubiabá empírico, vivendo em Salvador e muito indignado com Jorge Amado, por ter sido retratado, segundo ele, de maneira mentirosa e equivocada. O jornalista João Duarte, do **Diário da Tarde**, em Recife, foi um dos que entrevistou Severiano Manuel de Abreu, o homem que teria servido de inspiração ao personagem amadiano:

[...] O filho de Jubiabá já me dissera antes que toda a família lera o romance de Jorge Amado. Lera e não gostara. Pedi, portanto, a Jubiabá que fizesse, ele mesmo, a crítica do romance. Tudo mentira, disse-nos ele, verifique que tudo é mentira: “Eu nunca morei em casa de barro, sempre tive minhas posses, sempre fui arremediado. Como é que aquele rapazinho vai dizer

essas coisas todas de um homem trabalhador e honesto como eu? Quem lê o livro fica pensando que sou um macumbeiro qualquer que vive tapeando o povo ignorante. Mentira. Eu fazia um bocado de baixo espiritismo porque é preciso contentar a todos. Mas sou um homem que estudo, que aprendo, que conheço bem as coisas. Como é que aquele rapazinho vai fazer uma coisa dessas com um homem de responsabilidade como eu? Mas não faz mal. Eu sou conhecido no Brasil todo, em todo o Estado tenho os meus discípulos e aquele livro não me desmoraliza. Minha vida daria não um, mas muitos romances. (MARTINS, 1961, p. 128-129).

Em reportagem do **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, no mesmo ano de lançamento do romance, encontramos o seguinte texto:

Salvador, 10 (Especial para o “Diário da Noite”) – Severiano Manuel de Abreu, o feiticeiro que tem o cognome de Jubiabá, título do romance em que Jorge Amado descreveu a vida dos pretos baianos, encontra-se de passagem nesta capital, pois reside presentemente em Ilhéus, onde comprou uma fazenda, em companhia de uma senhora, sua antiga cliente, rica e viúva, que o escolheu para segundo marido. Fomos encontrá-lo em sua residência, em Cruz do Cosme, subúrbio de Salvador, recebendo-nos com desconfiança de gato. [...] Vimos no portão de sua casa uma tabuleta com os dizeres: “Centro Espírita Fé, Esperança e Caridade”, no interior espalhados pelas dependências, vários e vistosos altares, com lâmpadas votivas. Com muita insistência e sempre frisando que não praticava macumba, Jubiabá consentiu em se deixar fotografar e aos altares, esclarecendo que ainda é procurado por muitos médicos, que apelam para ele, assim, quando baldam os recursos materiais, para as forças do espírito, e por pessoas da sociedade [...] Jubiabá se queixou amargamente de Jorge Amado, dizendo que esse o havia pintado como um negro de pernas tortas. Afirmou que se pegasse Jorge Amado num dos seus sítios, em Ilhéus, o faria engolir o livro com o auxílio do clássico copo com água. (MARTINS, 1961, p. 129).

A polêmica em torno de **Jubiabá** não ficou restrita às matérias de jornais, na ocasião em que o romance foi publicado. Em 1961, o tema foi revisitado pelo primeiro biógrafo de Jorge Amado, Miécio Táci, trazendo o posicionamento do próprio escritor sobre a confusão entre ficção e realidade empírica. O romancista, novamente, reivindica seu direito de ficcionalizar, de não ser tomado como cronista da Bahia, mas como artista da palavra, referindo, inclusive, que seu Jubiabá é, na verdade, uma síntese de vários pais de santo que ele conheceu ao longo da vida.

[...] É claro que estão mesclados no meu Jubiabá vários pais-de-santo que deram aquele tipo. O físico de um, a moral de outro, assim por diante. Não lhe nego que pensei muito numa figura de pai-de-santo da Bahia ao levantar o Jubiabá. Mas aquele em quem pensei é uma grande figura, um homem que merece todo o respeito e já mereceu de Gilberto Freyre palavras do maior elogio. – E esse pai-de-santo foi uma das primeiras pessoas a receber o meu romance. Foi ele quem me deu a tradução daqueles cânticos nagôs da macumba, daquele conceito etc. Não pensei uma só vez no mulato Severiano. Mesmo porque parece-me que o meu personagem não é um

sujeito de grandes defeitos... – Citarei mais dois depoimentos para provar que o meu personagem nada tem a ver com Severiano, é apenas seu “xará”, isto é, tem o mesmo nome que ele: um artigo do poeta Aydano do Couto Ferraz (*Jubiabá é a poesia do mar*, publicada no “Diário de Notícias” do Rio), onde este escritor baiano esclarece bem a diferença entre os “xarás”, e uma nota no livro de Édison Carneiro, o grande estudioso das questões do negro brasileiro, que se acha no prelo: *Religiões Negras*. Édison também faz notar que muito diferem os dois sujeitos do mesmo nome, o do romance e o da vida... Severiano não é um pai-de-santo se tomarmos essa palavra no sentido de um sacerdote das religiões negras. Ele é um cultor do baixo espiritismo. Os pais-de-santo são, geralmente, sujeitos sérios, honestíssimos, acreditando na sua religião. Severiano é um explorador da credulidade dos pobres e dos ricos da Bahia. (TÁTI, 1961, p. 80-81).

O tom enérgico de Amado em sua defesa, às vezes soando agressivo e ressentido, revela uma insatisfação com a própria crítica impressionista, que, muitas vezes, tentou encontrar no mundo extraliterário o que o discurso literário colocou em cena, estabelecendo uma relação de igualdade e correspondência fiel que, ao nosso ver, não faz sentido. No capítulo da recepção, vimos no artigo **O cenário mítico em Mar Morto**, do professor Jacques Abdelkrim Saidi Salah, o mesmo expediente aplicado à personagem Dulce, que seria, supostamente, a representação da freira Maria Rita de Sousa Brito Lopes Pontes, a Irmã Dulce da Bahia.

O esforço de encontrar equivalência entre o literário e o extraliterário, ao menos no caso amadiano, não é suficiente para compreender e analisar o discurso ficcional. Sendo assim, preferimos dispor de um entendimento que tem a ver muito mais com a ideia de que o fictício é uma ampliação daquilo que podemos chamar de realidade, porque ele a inova, a incrementa e cria, em muitos casos, um mundo heterocósmico (Pareyson). Ou ainda, de que o objeto estético deve ser melhor aproveitado quando compreendemos o funcionamento dele a partir da noção de uma mimesis criadora, que refigura o real em três instâncias específicas da representação, a saber, aquela que precede a configuração narrativa, a criação propriamente dita e o momento da refiguração no processo recepcional (Ricoeur). Por fim, a ideia de negociação, em que o discurso ficcional estabelece uma relação dialética com o mundo empírico, sendo a obra, ela mesma, como elemento de constituição da própria realidade, como produtora de “esquemas mentais” que ajudam a traduzir o vivido (Chartier). O pensamento dos três autores sobre arte, literatura e vida pavimentam o caminho que iremos adotar nos próximos tópicos desse trabalho.

## 4.2 Poética do romantismo alemão

“Ao dar um sentido elevado ao comum, ao dar ao usual uma aparência misteriosa, ao conhecido a nobreza do desconhecido, ao fugaz uma aparência de eterno, assim é que eu os romantizo”. (Novalis).

A primeira chave de interpretação para os romances amadianos desse *corpus* nos foi dada em sua própria recepção, quando identificamos uma tópica recorrente no discurso da crítica: Jorge Amado como um tipo de escritor que “sente bem os humildes e humilhados”, um “romancista das massas”, narrador que compreende “aqueles que sofrem”, “os que se rebocam na miséria”, “que vão pela mão da fome”. Seus romances são, portanto, “um registro dos sofrimentos da massa anônima”<sup>56</sup>, onde o “elemento humano é colhido entre a gente humilde, tirado das camadas bem baixas do povo”<sup>57</sup>. Em “Estilo e Revolução no Romance de Jorge Amado”, publicado em outubro de 1951, Miécio Táci resume:

[...] É que o mundo dos ricos não é o mundo dos seus livros: sua força está no povo, nos seus casos, nas lutas dos homens simples, nos seus sofrimentos e esperanças. Há aí uma integração absoluta do autor em seus temas. É um mundo sem cortinas – são coisas do coração, que ele sente à flor da pele e dentro de si mesmo. (MARTINS, 1972, p. 134).

A crítica sociológica leu os romances a partir da empiria, porque desconsiderou, justamente, as convenções de uma poética setecentista, que encontrou eco em muitos romancistas brasileiros dos séculos XIX e XX. Os românticos alemães Johann Wolfgang von Goethe e Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, mais conhecido como Novalis, já compartilhavam a ideia de uma função demiúrgica da arte, base do romantismo alemão, de que a literatura seria capaz de expressar a alma de um povo, de fazer falar aquilo que seria mais particular e mais profundo de uma nação. Sabemos que a visão da literatura associada a uma nacionalidade é romântica, mas que, primeiramente, surgiu a partir de narrativas mitológicas e míticas. Com os ingredientes do realismo social soviético, que atravessam o discurso ficcional deste escritor, a poética romântica se atualiza, e temos, em meio à ascensão de movimentos socialistas, uma criação literária que nasceria genuinamente das camadas inferiores da sociedade, porque seria, ela mesma, expressão verdadeira e autêntica da alma destas classes populares e proletárias. Em uma inusitada combinação, romantismo e marxismo geram um texto literário atravessado por dois potentes regimes de verdade na virada do século

<sup>56</sup> Texto publicado na revista “Vanguarda”, Rio de Janeiro, 1935, não assinado, recorte do Acervo da Fundação Casa Jorge Amado.

<sup>57</sup> Texto publicado no **Diário de Pernambuco**, Recife, 1936, assinado por Olivio Montenegro, à época da publicação de **Mar Morto**, recorte do Acervo da Fundação Casa Jorge Amado.

XX, que, no caso amadiano, ainda ganha impulso com outra visão de mundo de muita força naquele período: a democracia racial da mestiçagem freyriana.

Por ora, iremos recuar um pouco mais no tempo, para encontrar, no século XVIII, aquele que seria um dos criadores do nacionalismo literário alemão e um dos mais importantes pensadores da Europa naquele período. Trata-se do filósofo, escritor e tradutor Johann Gottfried von Herder, considerado como um líder da mocidade pré-romântica, uma vez que suas ideias inovadoras contrariaram a razão iluminista e se voltaram para a valorização da tradição campesina, a partir, sobretudo, das canções populares.

[...] uma das figuras responsáveis pela alteração no modo como se compreendia e ajuizava as obras literárias no âmbito da crítica alemã nas últimas décadas do século XVIII foi Johann Gottfried Herder (1744-1803). A partir da publicação de sua coleção de fragmentos intitulada *Über die neuere Deutsche Litteratur* [Sobre a mais recente literatura alemã] (1767), o crítico começa a problematizar a questão da continuidade e da necessidade de alteração no paradigma crítico-literário da Alemanha. Em seus fragmentos, Herder afirma que o primeiro juiz de arte [Kunstrichter] nada mais foi do que um leitor cheio de sensibilidade e gosto, e que, mais tarde, esse homem de gosto se transforma em um filósofo, o qual começa a examinar, ponderar e buscar a melhoria das obras. O autor dos Fragmentos sobre a nova literatura alemã contribuiu decisivamente para a alteração do papel do crítico de literatura. Ainda que nesses escritos se tratasse, sobretudo, do denominado Kunstrichter, o juiz de arte, as ponderações de Herder já apontavam para a alteração que ocorria no âmbito da crítica literária. (MEDEIROS, 2018, p. 21).

Para Herder, os elementos que constituíam a identidade de uma nação estavam, precisamente, na poesia bucólica, esta capaz de revelar os sentimentos mais profundos, porque ela própria era como a expressão legítima da evolução histórica de cada povo. A primeira especificidade, identificada pelo filósofo, a ser considerada em uma análise literária, era a língua de cada nação: “Não existe um povo que teve grandes poetas sem uma língua poética, bons prosaístas sem uma língua maleável e grandes sábios sem uma língua precisa” (HERDER, 2019, p. 45-46). Em seu **Escritos sobre Estética e Literatura**, o autor, em tom veemente, chama a atenção daqueles que pretendem a crítica literária: “Aprendam, pois, seus juízes da arte! Aprendam a conhecer sua língua: e procurem prepara-la para a poesia, para a sabedoria mundana e para a prosa. A seguir aplanem um solo para que ele suporte um edifício” (HERDER, 2019, p. 45-46).

Ao estabelecer uma analogia entre a língua e a própria nação que a utiliza, temos, no pensamento deste filósofo, a ideia de evolução e progresso, tão cara ao romantismo.



Uma língua em sua infância emite, como uma criança, sons monossilábicos, rudes e altos. Uma nação em sua origem selvagem observa, como uma criança, todos os objetos; o susto, o temor e a admiração são as únicas sensações das quais ambos são capazes e a linguagem desses sentimentos são os sons – e os gestos. Seus órgãos não foram ainda treinados: logo, eles são potentes em acentos; sons e gestos são signos de paixões e sentimentos, logo, são violentos e fortes: sua linguagem fala para os olhos e o ouvido, para os sentidos e paixões. [...] Assim como a criança ou a nação se modificou: assim mudou com ela a língua. A decepção, o temor e a admiração desapareceram aos poucos quando se conheceu mais os objetos; passou-se a ter familiaridade com eles e deu-lhes nomes, nomes que foram subtraídos da natureza e que a imitaram, tanto quanto possível, em sons. Juntos aos objetos para o olhar teve que vir ainda muito ao auxílio o gesto, a fim de se fazer compreensível: e todo o seu dicionário era ainda sensível. Seus instrumentos de fala tornaram-se mais maleáveis e os acentos menos gritantes. Passou-se, portanto, a cantar, como muitos povos ainda o fazem e tal como sustentam os antigos historiadores em relação a seus predecessores. Fez-se a pantomima e pediu-se ajuda ao corpo e aos gestos: na época, a linguagem, em suas ligações, era ainda muito desordenada e irregular em suas formas. (HERDER, 2019, p. 49).

No momento em que tece duras críticas ao formalismo, enquanto análise de obra literária que valoriza apenas a estrutura e os signos linguísticos que constituem o discurso, Herder lança as bases daquilo que anos depois ficou conhecido como literatura nacional. Se o verdadeiro poeta deve escrever em sua própria língua, isto é, no sistema linguístico que possui conceitos impregnados em seu espírito, dirá o autor, ele também deve utilizá-lo para expressar fidelidade ao solo de sua pátria, onde ele “pode plantar palavras poderosas, pois ele conhece o território”; “pode colher as flores, pois a terra é sua”; “pode escavar a profundidade, à procura de ouro, galgar as montanhas a canalizar as correntes, pois ele é o senhorio” (HERDER, 2019, p. 62). Fidelidade aqui, no entanto, não deve ser confundida com representação autêntica e rigorosa da empiria, mas com o compromisso do próprio poeta em cantar aquilo que é digno de relevância e notabilidade de sua nação. Tanto é assim que o filósofo sugere a mitologia como ferramenta de construção de passados e origens.

Mesmo quando o grego Píndaro louva seus heróis apenas a partir de sua cidade pátria, vejamos como ele sabe utilizar cada incidente notável dessa cidade, desde sua fundação! Ele traça o que dela é característico, suas vantagens diante de outras cidades, os ancestrais da família de seu herói. Ali onde a venerável idade e a dignidade da pessoa permitem, ele veste o herói, seus ancestrais e patriarcas em raios do Olimpo, entretece a cadeia genealógica até o trono de um deus ou torna um lugar, por assim dizer, sagrado, como se aqui outrora passassem deuses. Desse modo sua ode se torna plena de mitologia. Mas por quê? Para mostrar-se como erudito, como artista? Para ter feito uma ode mitológica? Não, de modo algum! Sua mitologia é história da pátria, história da cidade pátria, orgulho da família e dos antepassados de seu herói, origem do evento que ele canta. E então seu

canto se torna uma canção nacional, secular e patronímica, digna de ser guardada no templo do deus e dos arquivos da cidade que ele cantava, escrita com letras douradas – relíquia familiar para um gênero e mais do que uma escultura para o herói, como o próprio orgulho nobre de Píndaro sabia. (HERDER, 2019, p. 82).

É assim que as correntes românticas irão resgatar, ou melhor, conceber, um passado belo e heroico, algo notável, verdadeiro ou não, que possa ser enaltecido, porque digno de memória e glorificação. Herder nos lembra, por exemplo, que os gregos acreditavam serem descendentes de uma linhagem nobre do gênero humano, a ponto de exaltar seus ancestrais como aqueles que foram gerados a partir do sangue dos belos deuses do Olimpo: “A maior parte dos comandantes dos gregos em suas épocas mais antigas, a maioria dos fundadores das colônias gregas e os ancestrais de suas linhagens eram filhos de deuses desse tipo” (HERDER, 2019, p.124). Ou seja, a construção da origem de uma nação passava também por exaltar não apenas os episódios gloriosos, mas os homens nobres que a edificaram.

Nesse ponto, encontramos, nos estudos de Herder, mais uma característica que marcaria as gerações românticas posteriores:

[...] Nesse contexto coloca-se a importância da *biografia* como descrição intelectual de um autor, pois representa justamente essa ponte entre psicologia e história, acompanhando a vida ou a alma de um indivíduo, a partir de suas vicissitudes particulares e simultaneamente situando-os no tempo, ou seja, no horizonte dos fatos históricos. (HERDER, 2019, p. 21, grifos nossos).

A importância dada à biografia se constitui, na verdade, como uma mudança no cogito cartesiano promovida por Herder, no lugar de “penso, logo sou”, “sinto, logo sou”, porque, para este autor, a experiência estética da arte era também expressão da integralidade do artista enquanto ser imaginativo e sensível, capaz de dar vazão aos sentimentos mais profundos de sua alma. Conforme Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle, tradutores do filósofo no Brasil, na introdução de **Escritos sobre Estética e Literatura**:

Não se tratava, portanto, apenas de abrir a sensibilidade como um campo entre outros, para o escrutínio filosófico, mas revelar o que havia aí de essencialmente filosófico, de modo que a oposição rígida entre sensível e racional se dissolvia na compreensão de um desenvolvimento orgânico e contínuo da alma humana. A inversão herderiana do cogito cartesiano em um “Eu me sinto! Eu sou”, antes de constituir uma exaltação do elemento sentimental e irracional, decorria de sua concepção integral e unitária do sujeito e de suas faculdades, que encontrava na sensibilidade sua raiz e que marcaria o ponto de partida epistemológico de suas investigações estéticas. (HERDER, 2019, p. 12).

Em **Romantismo: uma questão alemã** (2010), Rüdiger Safranski destaca que, para Herder, o homem é parte indissociável da sociedade onde está inserido, uma vez que os círculos sociais (família, etnia, povos, nações, comunidade de nações) formam uma espécie de composição imaterial que atua na psiquê dos indivíduos e vice-versa. Essas unidades maiores, portanto, “são pensadas a partir do indivíduo”, da mesma maneira que os “indivíduos entre si, também formam uma pluralidade: a dos espíritos dos povos” (SAFRANSKI, 2010, p. 28). O pensamento de Herder inspira, por exemplo, o poeta e crítico literário Friedrich Schlegel, expoente do primeiro romantismo alemão. Em **A invenção da modernidade literária: Friedrich Schlegel e o romantismo alemão** (2018), Medeiros explica que a noção de que o ser humano poderia ser capaz de assimilar a totalidade das coisas está na raiz da primeira fase do movimento.

[...] Schlegel acredita que o crítico de literatura deve ter a compreensão de todas as épocas, em uma totalidade mística, com a determinação de “quem tem o sentido para o infinito, e sabe o que quer com isso, [e] nele vê o produto de forças que eternamente se separam e mesclam”. Enquanto intuição e revelação divinatória, a crítica literária torna-se uma maneira de aperfeiçoar, de dar acabamento à obra, pois, como afirma Schlegel, “todo pensar é uma divinação, mas só agora o homem começa a ter consciência de sua força divinatória”. (MEDEIROS, 2018, p. 33).

Segundo Medeiros, o *Frühromantik*, como ficou conhecido o primeiro romantismo alemão, se dá a partir de trocas culturais, ocorridas nos fins do século XVIII, em torno dos irmãos August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel e de intelectuais como Johann Ludwig Tieck, Friedrich von Hardenberg (Novalis), Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Dorothea Veit Schlegel, Caroline Schlegel e Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, entre outros. Para Medeiros, essa reunião assinalaria “a chegada de um tempo singular para a história da literatura e da crítica literária, quando ocorre uma aproximação recíproca entre a criação literária, a filosofia, a reflexão crítico-literária e a hermenêutica” (MEDEIROS, 2018, p. 30). Os primeiros experimentos literários apontam para a criação de uma atmosfera mágica e mística, como é o caso dos contos de Tieck, em que o estranho e o sobrenatural servem como forma de desestabilizar a racionalidade da época, ou como uma “forma de expandir os limites da realidade prosaica, emprestando um significado mais profundo à existência” (MEDEIROS, 2018, p. 34).

Dois aspectos do primeiro romantismo são fundamentais para examinar o eco desta poética nos romances modernos do século XX. O primeiro deles tem a ver com o conhecimento histórico sobre as épocas da poesia, a partir de uma comparação entre a poesia

antiga e a poesia moderna, que é uma das premissas fundamentais do pensamento de Schlegel. A ideia de que não seria possível compreender a poesia dos modernos sem apreciar a dos antigos está na base da teoria literária dos românticos, uma vez que, para eles, o movimento da história dos homens não seria um amontoado de acontecimentos acidentais, mas o “desenvolvimento necessário do espírito humano” rumo a uma revolução estética (MEDEIROS, 2018, p. 42).

A discussão sobre as épocas da poesia emerge no primeiro romantismo alemão como consequência da consciência histórica que os jovens românticos possuíam. Uma das inovações dos primeiros românticos no âmbito dos discursos sobre a literatura é sua crítica ao que consideram a compreensão unilateral [Einseitig] das épocas da arte. De acordo com essa concepção, o historiador de literatura não poderia valorizar apenas uma época da história, como o fizera Winckelmann em relação aos antigos, mas esforçar-se por compreender a dinâmica da história da literatura, como na bela metáfora da linha magnética que separa dois polos utilizada por August Wilhelm Schlegel. (MEDEIROS, 2018, p. 50).

Como veremos mais adiante, a concepção de um progresso literário, a partir de novos pressupostos estéticos, que pudesse revelar a essência da sociedade retratada nos textos ficcionais irá se associar, em Jorge Amado, com o marxismo messiânico. Antes, no entanto, nos concentremos neste primeiro aspecto do *Frühromantik*, que traz ainda o problema da aproximação entre o real e o ideal na produção literária. Em seus textos sobre a Antiguidade clássica, Schlegel afirma que a poesia antiga não estava preocupada em se basear na realidade, mas no “jogo da representação”, isto é, na estrita “aparência artística tão universal e legisladora como a mais absoluta verdade” (MEDEIROS, 2018, p. 45).

Medeiros explica que essa diferenciação entre o antigo e o moderno, proposto pelos primeiros românticos, provocou uma atualização no cânone literário, o que resultou em um reconhecimento maior da poesia produzida à época.

A consciência histórica das épocas da poesia que fundamenta os escritos dos jovens românticos e sua busca pela valorização da literatura de seu tempo encontram-se implícitas na afirmação de Friedrich Schlegel de que aquele que fosse capaz de transpor de forma perfeita o clássico para o moderno “teria de dominá-lo de tal modo que fosse capaz de transformar tudo em moderno”; ao mesmo tempo, deveria entender o antigo de tal modo que pudesse não só imitá-lo, mas até mesmo criá-lo novamente. (MEDEIROS, 2018, p. 52).

Assim, a produção literária de seus coetâneos passa a ser mais valorizada e aquilo que era considerado como elemento desabonador, como a tendência subjetivo-reflexiva dos poetas, torna-se um dos mais importantes atributos do romantismo. O segundo aspecto, que

nos parece importante ressaltar na poética romântica, é, de certa maneira, uma consequência do primeiro, pois tem a ver com a concepção de que a arte seria um instrumento para o aprimoramento do indivíduo e da sociedade. Segundo Medeiros, os irmãos Schlegel frequentavam as palestras do filósofo pós-kantiano<sup>58</sup> Johann Gottlieb Fichte, na Universidade de Jena, na Alemanha, para quem o “eu” do sujeito determinava a realidade à sua volta, sendo o mundo objetivo uma consequência do mundo subjetivo. A importância dada ao “eu”, a partir de Fichte, permite aos românticos da primeira fase pensar o objeto artístico como uma necessidade de todo o indivíduo, capaz, inclusive, de promover melhorias nele próprio e nos grupos sociais de seu entorno. É por isso, provavelmente, que os pensadores do romantismo passaram a valorizar os aspectos culturais, sociais e econômicos de uma determinada época.

Diversos pensadores dessa época, como o próprio Schlegel, Novalis ou Friedrich Schiller, acreditam que a arte deve assumir um papel formativo e libertador, de modo a acompanhar a grande mudança dos tempos. Como os demais membros do primeiro romantismo alemão, Schlegel integra o grupo dos primeiros leitores de Fichte, cuja filosofia anuncia o alvorecer de uma nova era na busca por autonomia e liberdade de espírito. O crítico também pertence à geração de jovens que presencia a revolução na exposição da arte realizada por Goethe, e que é contemporânea de um dos mais importantes acontecimentos políticos da história moderna: a Revolução Francesa. (MEDEIROS, 2018, p. 74).

Não é à toa que uma das concepções que mais aparece nos estudos de poética romântica envolve o termo alemão *Bildung*<sup>59</sup>, que pode significar educação, cultura e até desenvolvimento. O complexo conceito, considerado pelos estudiosos do romantismo como a mais importante ideia do século XVIII, está ligado ao sentido de formação e aperfeiçoamento, em uma espécie de corte do particular para o universal, do individual para o coletivo. A partir da ideia de que a arte, como já dissemos, teria a capacidade de aprimorar os homens e a sociedade. Outro termo recorrente nessa literatura é *Selbstbildung*, que, em uma tradução

---

<sup>58</sup> Fichte, de certa maneira, radicaliza o conceito de liberdade de Immanuel Kant, uma vez que defende um tipo de “eu” vivo, racionalidade que atua nas coisas do mundo e se movimenta. Não um “eu” conformado e passivo, mas “dinâmico, explorador do mundo e criador do mundo”: “Kant partira, ensina Fichte, do “eu penso” como algo dado; isso não se deveria fazer, mas sim observar o que acontece em nós quando pensamos “eu penso”. O eu é algo que instituímos apenas através do pensamento, e ao mesmo tempo a força que faz surgir as coisas é a identidade em nós mesmos, que fica além do pensamento. O eu pensante e o eu pensado movimentam-se realmente num círculo, mas tudo depende de se entender que para Fichte trata-se de um círculo ativo, produtivo. Não se trata de o eu só se fundamentar através da contemplação, mas de que ele se produza a si mesmo na reflexão, que por sua vez é uma atividade; ele se estabelece. Isso quer dizer que esse eu não é um fato, uma coisa, mas um acontecimento. O eu está em movimento, ele vive, nós o sentimos em nós” (SAFRANSKI, 2010, p. 71).

<sup>59</sup> O conceito de *Bildung* pode ser pensado e desenvolvido a partir de cinco etapas, como trabalho, como viagem, como tradução, como viagem à Antiguidade e como prática filológica. Para mais informações ver o artigo de Rosana Suarez, “Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural)”. SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural). KRITERION, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 191-198.

simplista, quer dizer autoeducação, isto é, “autoformação ou formação do indivíduo a partir de si mesmo, em seu processo de autorrealização e crescimento” (MEDEIROS, 2018, p. 77).

O papel formativo da arte e sua importância na sociedade, enquanto instância de transformação social e política, desloca a ideia de liberdade interior do indivíduo para a exterior, isto é, “as características do indivíduo (liberdade, força de ação, espírito, cultura) são agora atribuídas ao povo” (SAFRANSKI, 2010, p. 164). Não apenas ao povo, mas à pátria e, posteriormente, ao Estado. Intensifica-se, assim, a partir disso, a tendência dos românticos em pensar no coletivo.

Isso ocorre também no sentido da conservação. O renovado interesse no mito e na religião deixa pensar nas origens, numa história que não se faz, pela qual se é carregado. Já não basta que se construa com autoconfiança o próprio mundo; pergunta-se muito mais: onde eu estou inserido? A que lugar pertencço? O que me determina? Quais são minhas raízes? Descobre-se o poder criador da história, que age através “de forças interiores, que agem silenciosamente, não através da arbitrariedade de alguém que cria Leis”. (SAFRANSKI, 2010, p. 165).

Conforme Safranski, a perspectiva romântica se abre para a sociedade e para sua própria história, o indivíduo, enquanto ser social, não pode mais ser visto apartado do coletivo, porque ele é parte da nação e está imbuído, por isso mesmo, dos “espíritos populares” que atuam na comunidade.

[...] o ser humano, como indivíduo, está incluído na comunidade uma espécie de indivíduo maior. Ele vê círculos concêntricos na família, nas tribos, nos povos, nas nações e na comunidade de nações, que, em seu nível, formam uma síntese espiritual. Em relação aos povos, fala dos espíritos dos povos. O importante é que essas unidades maiores são pensadas a partir do indivíduo. Assim como os indivíduos entre si, também elas formam uma pluralidade: a dos espíritos dos povos. (SAFRANSKI, 2010, p. 28).

A ideia destes “espíritos populares”, sentimentos e disposições que animariam massas anônimas localizadas em determinada circunscrição geográfica e política, servirá, com efeito, como o alicerce indispensável ao edifício do nacionalismo romântico. Este sim, como se sabe, pujante empreendimento simbólico capaz de construir história, nações, povos, heróis e identidades. A grandeza da poética romântica, no entanto, poderíamos dizer, não se restringe apenas à sua eficácia na construção de passados comuns, elementos constitutivos das inúmeras literaturas nacionais, mas em sua qualidade sintética de gênero, isto é, enquanto soma de todas as formas e fenômenos literários. Ao nosso ver, não seria exagero dizer, por exemplo, que o romantismo reuniria, de maneira inédita, instâncias até então inteiramente

desconectadas das dimensões artística e humana, uma vez que seria constituído por elementos do “fantástico (imaginação criativa), mímico (representação objetivo do histórico) e sentimental (reflexão do sujeito)” (MEDEIROS, 2018, p. 148). Tornando-se, por essa razão, segundo os críticos românticos, um gênero da literatura capaz de abarcar o real e o ideal, uma obra de arte como fazer, como conhecer e como expressão do gênio autoral.

Eficiente e sedutor, o romantismo atravessou gerações e inúmeros países. Ecoou, ainda forte, na literatura brasileira da primeira metade do século XX, seja com a permanência da valorização do *genius loci*, seja com seu caráter formalista sintético e, ao mesmo tempo, heterogêneo. Mais precisamente naqueles escritores da região Nordeste, como Amado e José Lins do Rego, sua ressonância tem a ver com a aspiração de falar o Brasil desconhecido dos grandes centros urbanos. Sob impacto das invenções linguísticas do Modernismo paulista e das vanguardas europeias, estes autores ainda buscavam na tradição romântica alencariana o anseio primordial de exprimir o país.

Sem fugir dessa matriz romântica, Jorge Amado constrói uma literatura que é mímica objetiva histórica, mas fantástica, criativa e, acima de tudo, sentimental. A pretensão, claro, não tem a audácia de falar o Brasil, mas é, igualmente, firme em seus propósitos, porque estabelece o ambicioso programa de representar a Bahia. Ainda que essa Bahia representada não seja a única, porque ela mesma é também recorte e ponto de vista.

Em um primeiro momento, com **Cacau** (1933), encontramos a intenção de descrever, objetivamente, um importante ciclo econômico das cidades do sul baiano na década de 1930, em que aprendemos, com os trabalhadores da cacauicultura, sobre consciência de classe, e assistimos a expansão das ideias socialistas no meio rural grapiúna. À medida que a narrativa se desenvolve, os espoliados das fazendas vão se dando conta da exploração a que estão submetidos.

– Esse ano o homem colhe umas oitenta mil. Nós ganhávamos três mil e quinhentos por dia e parecíamos satisfeitos. Ríamos e pilheriávamos. No entanto nenhum de nós conseguia economizar um tostão que fosse. A despesa levava todo nosso saldo. A maioria dos trabalhadores devia ao coronel e estava amarrada à fazenda. Também quem entendia as contas de João Vermelho, o despenseiro? Éramos todos analfabetos. Devíamos... Honório devia mais de novecentos mil-réis e agora nem podia se tratar. Um impaludismo crônico quase o impedia de andar. Assim mesmo partia às seis horas da manhã para podar as roças, depois de comer um prato de feijão com carne seca. (AMADO, 2008, p. 6).

Em **Suor** (1934), a inspiração socialista se desloca para o meio urbano, em uma narrativa construída por meio de um mosaico de personagens formado por moradores de um

sobrado no centro histórico de Salvador. Os explorados, vítimas do sistema capitalista, são agora operários, trabalhadores braçais da zona urbana, mendigos e prostitutas. A mimesis da capital baiana dos anos 30 é atravessada pela imaginação e pelo sentimentalismo do escritor, que, como sabemos, viveu no casarão de número 68, na Ladeira do Pelourinho, de onde diz ter retirado a matéria-prima de seu texto ficcional.

Visto da rua o prédio não parecia tão grande. Ninguém daria nada por ele. É verdade que se viam as filas de janelas até o quarto andar. Talvez fosse a tinta desbotada que tirasse a impressão de enormidade. Parecia um velho sobrado como os outros, apertado na Ladeira do Pelourinho, colonial, ostentando azulejos raros. Porém era imenso. Quatro andares, um sótão, um cortiço nos fundos, a venda do Fernandez na frente, e atrás do cortiço uma padaria árabe clandestina. 116 quartos, mais de 600 pessoas. Um mundo. Um mundo fétido, sem higiene e sem moral, com ratos, palavrões e gente. Operários, soldados, árabes de fala arresvada, mascates, ladrões, prostitutas, costureiras, carregadores, gente de todas as cores, de todos os lugares, com todos os trajes, enchiam o sobrado. Bebiam cachaça na venda do Fernandez e cuspiam na escada, onde por vezes, mijavam. Os únicos inquilinos gratuitos eram os ratos. Uma preta velha vendia acarajé e munguzá na porta. (AMADO, 2008, p. 4)

Propagandistas do comunismo e líderes grevistas aparecem como libertadores das classes proletárias, arautos da revolução socialista, responsáveis por converter aqueles que sequer enxergavam a exploração a que estavam submetidos. Um deles é Antônio Balduino, personagem do romance urbano **Jubiabá** (1935), menino negro e pobre que se torna um representante das classes operárias, em uma Salvador desigual e decadente.

Foi redigido um manifesto. E foi designada uma comissão para levar aos operários em greve a solidariedade dos estivadores. Antônio Balduino fazia parte desta comissão e ia alegre porque ia brigar, entrar em barulho, gritar, fazer todas as coisas de que ele gostava. [...] Os estivadores reunidos em assembléia, no seu sindicato de classe, resolveram aderir ao movimento grevista dos seus companheiros da Companhia Circular. Vêm assim trazer o seu apoio incondicional aos grevistas na luta pelas reivindicações. Os companheiros da Circular podem contar com os estivadores. Pelo aumento de salários! Por oito horas de trabalho! Pela abolição das multas! [...] agora o negro olhava com um outro respeito os trabalhadores. Eles podiam deixar de ser escravos. (AMADO, 1982, p. 214-215).

Aos poucos, à medida que publica seus primeiros romances, Amado vai construindo uma ideia de Bahia popular, por meio das vozes dos marginais e explorados. Faz falar o pobre, o negro, o vagabundo, a prostituta. Defende, portanto, que a verdadeira prosa é aquela capaz de dar vazão à alma do povo, aos “espíritos populares” dos irmãos Schlegel. Romântico, descreve com objetividade de historiador, mas com talento de fingidor. Assim, fantasia e imagina uma sociedade baiana, que, mesmo a despeito de estar em constante tensão



social, é alegre, caricata, sensual e esperançosa de um futuro vitorioso pela via da revolução socialista. Não se trata apenas de descrever os tipos populares e seus espaços de convivência, de luta e opressão, mas de ser o porta-voz dos sentimentos, dos desejos e das ambições do povo da Bahia, que em tudo, a considerar a prosa amadiana, difere dos outros brasileiros. É assim que sua literatura se constitui também como defesa de uma suposta singularidade baiana, marcada por suas próprias lutas, pela formação de suas cidades e pelo caráter peculiar de sua gente.

A construção da Bahia de Jorge Amado passa ainda por dar o devido protagonismo aos homens do mar, pescadores e suas famílias, que também ajudam a conformar a sociedade em representação, homens e mulheres que acreditam nos sortilégios das águas, no destino trágico das próprias vidas e no livramento que somente o culto à Yemanjá poderia oferecer. Em **Mar Morto** (1936), uma história que se conta nos cais da Cidade Baixa, acompanhamos a trajetória de Guma, filho de um marinheiro abandonado pelos pais. Criado pelo tio Francisco, mestre de saveiros, Guma enfrenta toda sorte de dificuldades e mazelas sociais, mas aprende o ofício da navegação e se torna um reconhecido saveirista nas águas da Bahia. A história central de Guma e seu amor por Lívia é atravessada pela existência de outros personagens, seus dramas, suas lutas e seus amores. Todos eles à margem daquela sociedade.

Agora eu quero contar as histórias da beira do cais da Bahia. Os velhos marinheiros que remendam velas, os mestres de saveiros, os pretos tatuados, os malandros, sabem essas histórias e essas canções. Eu as ouvi nas noites de lua no cais do mercado, nas feiras, nos pequenos portos do Recôncavo, junto aos enormes navios suecos nas pontes de Ilhéus. O povo de Iemanjá tem muito que contar. (AMADO, 2012, p. 2).

O romance carrega uma notável atmosfera mística, porque nos revela uma divindade religiosa marcante e muito presente na vida cotidiana de seus personagens. Yemanjá é mãe, protetora e cuidadosa, mas também vigilante e severa em relação a seus filhos. Sereia, mãe-d'água, Janaína, dona do mar, Inaê, Princesa de Aiocá, Kayala, rainha das águas salgadas. Em *Mar morto*, a deusa do panteão africano aparece como alegoria da construção da identidade do povo do cais da Bahia, herança de matriz iroubá e bantu que conecta diversos pontos do enredo e ajuda a construir um ambiente misterioso, inexistente nos romances anteriores.

A noite veio, nesse dia, sem música que a saudasse. Não ecoara pela cidade a voz clara dos sinos do fim da tarde. Nenhum negro aparecera ainda de violão na areia do cais. Nenhuma harmônica saudava a noite da proa de um saveiro. Não rolara sequer pelas ladeiras o baticum monótono dos candomblés e macumbas. Porque então a noite já chegara sem esperar a música, sem esperar o aviso dos sinos, a cadência das violas e harmônicas, o misterioso bater dos instrumentos religiosos? Porque viera assim antes da hora, fora do

tempo? Aquela era uma noite diferente e angustiante. Sim, porque os homens tinham um ar de desassossego e o marinheiro que bebia solitário no “Farol das Estrelas” correu para o seu navio como se o fosse salvar de um desastre irremediável. E a mulher, que no pequeno cais do mercado esperava o saveiro onde vinha o seu amor, começou a tremer, não do frio do vento, não do frio da chuva, mas de um frio que vinha do coração amante cheio de maus presságios da noite que se estendia repentinamente. (AMADO, 2012, p. 3).

É assim que, aos poucos, a Bahia mística e indecifrável de Jorge Amado vai sendo edificada. Representação que carrega não só o discurso histórico e social, recorrente nas narrativas anteriores, mas, sobretudo, em especial nesta obra, o discurso religioso. Tudo isso, nos parece, com um objetivo muito definido: deixar falar a voz dos populares, daqueles que seriam os “verdadeiros” porta-vozes da identidade baiana.

A montagem da Bahia mística, constituída por um povo alegre, porém sofrido por conta das mazelas sociais, se fortalece com o romance seguinte, **Capitães da Areia** (1937). Uma das obras mais conhecidas e celebradas de Jorge Amado<sup>60</sup> traz a perspectiva dos menores de rua, abandonados à própria sorte, na Salvador das primeiras décadas do século XX. Cerca de 40 crianças, entre oito e dezesseis anos, vivem em um velho armazém abandonado no cais do porto. Maltrapilhos, sujos e famintos, perambulam pelas ruas da capital baiana em busca de comida, pontas de cigarro e cometendo pequenos furtos para sobreviver. Liderados por Pedro Bala, os meninos mais velhos praticavam roubos maiores e mais ousados, tornando-os conhecidos nos jornais e procurados pela polícia.

Esse bando que vive da rapina se compõe, pelo que se sabe, de um número superior a 100 crianças das mais diversas idades, indo desde os 8 aos 16 anos. Crianças que, naturalmente devido ao desprezo dado à sua educação por pais pouco servidos de sentimentos cristãos, se entregaram no verdor dos anos a uma vida criminosa. São chamados de “Capitães da Areia” porque o

---

<sup>60</sup> **Capitães da Areia** tem, de fato, uma trajetória singular no que se refere ao sucesso de vendas, sobretudo por conta de suas inúmeras adaptações para outras linguagens artísticas, como teatro, espetáculos de dança, histórias em quadrinhos, televisão e a indústria do cinema. Em 1971, o romance chegou às telas do cinema sob a direção do norte-americano Hall Barlett, cujo título é *The Sandpit Generals*. O filme, inteiramente rodado em Salvador, no ano de 1969, contou com elenco de atores americanos e brasileiros e, embora seja uma produção estadunidense, fez um grande sucesso na Rússia, muito antes, por exemplo, da publicação do romance em terras soviéticas. De acordo com a pesquisadora russa Elena Beliakova, da Universidade Estadual de Cherepovets, que se dedicou a estudar a recepção do filme no seu país, *The Sandpit Generals* foi exibido no circuito de cinema russo em 1973 e foi assistido por pelo menos 43 milhões de pessoas. Beliakova afirma que é um dos maiores sucessos de bilheteria da Rússia até os dias atuais. De volta ao Brasil, *Capitães da Areia* teve relativo sucesso na adaptação para uma minissérie de televisão em 10 capítulos, com roteiro de José Loureiro e Antônio Carlos Fontoura, sob direção de Walter Lima Júnior, em 1989, na Rede Bandeirantes. Finalmente, em 2011, como parte das comemorações pelo centenário de nascimento do escritor Jorge Amado, a adaptação de Cecília Amado, neta de Jorge, chegou aos cinemas brasileiros. O romance teve grande repercussão também porque foi uma das obras queimadas, em praça pública, no centro de Salvador, pela Comissão Executiva do Estado de Guerra do Governo Vargas, durante o Estado Novo, em 1937. Pelo menos 1.800 livros estavam na fogueira da censura, cerca de 800 eram exemplares de **Capitães da Areia**.

cais é o seu quartel-general. E têm por comandante um mascote dos seus 14 anos, que é o mais terrível de todos, não só ladrão, como já autor de um crime de ferimentos graves, praticado na tarde de ontem. Infelizmente a Identidade deste chefe é desconhecida. (AMADO, 2008, p. 4).

Assim como **Mar morto**, mais do que a teia narrativa que envolve os personagens, temos a intenção de constituir aquilo que seria o ser/estar baiano, os cenários da vida soteropolitana, as ruas e casarões do centro antigo, os costumes, os falares, as festas, a miséria do povo e sua contraditória alegria e, em especial, a atmosfera de mistério que parece pairar sobre o cotidiano da velha Bahia. Território onde realidade e magia se misturam de maneira extraordinária. Em diversos momentos da narrativa, identificamos o culto aos orixás como parte importante da construção narrativa amadiana. Seja na referência aos ogans, sacerdotes masculinos responsáveis pelo zelo e manutenção dos templos e rituais, passando pela epidemia de “alastrim”, nome popular da varíola, que seria um castigo de Omolu aos moradores arrogantes de Salvador, seja pela menção significativa dos tambores sagrados que anunciam batalhas e momentos de dificuldade para o povo de santo. A aura misteriosa prevalece em muitas passagens do romance.

Do ponto de vista da estrutura literária, encontramos um discurso, essencialmente, polifônico, constituído por uma multiplicidade de vozes narrativas. Amado recorre, por exemplo, a textos jornalísticos, excertos de canções, versos e cantigas populares, discurso direto das próprias personagens e, claro, o discurso indireto, onde o narrador descreve, com grande carga de lirismo, as paisagens de Salvador e os traços culturais de uma sociedade afro-diaspórica. Para além da voz do próprio autor, inúmeras vozes atravessam, portanto, o romance, estabelecendo aquilo que o filósofo russo Mikhail Bakhtin chamou de “plurilinguismo”, ou seja, uma forma incomparável de discurso que permite uma “diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais”<sup>61</sup>.

Notemos que, em nenhum momento, em todas as obras descritas até agora, o escritor se perde do princípio norteador de seu programa literário, qual seja, a ideia de que a obra de arte deva assumir uma tarefa de formação e libertação da própria sociedade, de modo que ela possa acompanhar as grandes transformações da vida social, sendo, por isso mesmo, a expressão legítima do desenvolvimento de seu povo. Parafraseando Novalis, ao conferir nobreza aos meninos de rua de Salvador, ao dar ao cotidiano da cidade uma aparência de mistério, ao conhecido a nobreza do desconhecido, ao efêmero uma imagem de permanência,

---

<sup>61</sup> Para Bakhtin, a premissa indispensável ao gênero romanesco é, portanto, a sedimentação interna de uma língua nacional em “dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas” (BAKHTIN, 1998, p. 74-75).

Amado romantiza a Bahia. Insistamos neste ponto, não se trata de homologia das estruturas sociais presentes no texto literário, mas de refiguração, de criação de uma Bahia amadiana.

Com **Terras do Sem Fim** (1943) e **São Jorge dos Ilhéus** (1944), veremos que o discurso literário de Jorge Amado é atravessado, de maneira profunda, pelo discurso histórico. Mesmo sem a preocupação de um relato fiel dos fatos sociais, encontramos uma narrativa ficcional que se vale dos importantes acontecimentos que conformaram a vida das populações das cidades do sul da Bahia nos fins do século XIX e princípio do XX. Não que o elemento místico tenha sido abandonado nestes romances, o mesmo mistério que parece pairar nas ruas do centro antigo de Salvador revela-se na mata virgem grapiúna, que logo daria lugar às fazendas de cacau.

A mata dormia o seu sono jamais interrompido. Sobre ela passavam os dias e as noites, brilhava o sol do verão, caíam as chuvas do inverno. Os troncos - eram centenários, um eterno verde se sucedia pelo monte afora, invadindo a planície, se perdendo no infinito. Era como um mar nunca explorado, cerrado no seu mistério. A mata era como uma virgem cuja carne nunca tivesse sentido a chama do desejo. E como uma virgem, era linda, radiosa e moça, apesar das árvores centenárias. Misteriosa como a carne de mulher ainda não possuída. E agora era desejada também [...] Da mata, do seu mistério, vinha o medo para o coração dos homens. Quando eles chegaram, numa tarde, através dos atoleiros e dos rios, abrindo picadas, e se defrontaram com a floresta virgem, ficaram paralisados pelo medo. A noite vinha chegando e trazia nuvens negras com ela, chuvas pesadas de junho. Pela primeira vez o grito dos corujões foi, nesta noite, um grito agoureiro de desgraça. Ressoou com voz estranha pela mata, acordou os animais, silvaram as cobras, miaram as onças nos seus nnhos escondidos, morreram andorinhas nos galhos, os macacos fugiram. E, com a tempestade que desabou, as assombrações despertaram na mata. Em verdade teriam elas chegado com os homens, na rabada da sua comitiva, junto com os machados e as foices, ou já estariam elas habitando na mata desde o início dos tempos? (AMADO, 2008, p. 37).

O episódio da chegada dos homens à mata virgem está presente na abertura de **Terras do Sem Fim** e é a primeira fase da reconstituição amadiana da cultura cacaeira nas cidades sul baianas, quando os primeiros desbravadores chegam à região, dando origem àquilo que seria a principal atividade econômica daqueles agrupamentos sociais nas décadas seguintes. A segunda fase é o estabelecimento, desenvolvimento e domínio das grandes oligarquias cacaeiras, precisamente na cidade de Ilhéus, que culmina no conflito entre o coronel Horácio da Silveira e os irmãos Sinhô e Juca Badaró. Personagens, inclusive, históricos, tendo Amado preservado até mesmo seus nomes verdadeiros<sup>62</sup>. Disputas de terra, conflitos políticos, jogos

---

<sup>62</sup> Jorge Amado preservou o nome real dos irmãos Francisco Fernandes Badaró, o Sinhô Badaró, e José Joaquim Fernandes Badaró, o Juca Badaró, mas utilizou outro nome para o rival Horácio da Silveira, que, na realidade, se

de poder, mudanças climáticas da região, aspectos econômicos e geográficos, lendas locais e crenças religiosas, costumes e hábitos cotidianos, enfim, tudo se mistura para que a ficção possa ganhar status de realidade. A tentativa de eliminar qualquer diferenciação entre o texto ficcional e os acontecimentos históricos ajuda a criar, no romance moderno, aquilo que Barthes (2004) chamou de efeito de realidade. Para ele, os “pormenores inúteis” presentes na ficção moderna, a exemplo da descrição fiel de ruas, instituições, personagens, monumentos, objetos, etc., contribuem, nas chamadas obras realistas, para o fortalecimento desta sensação.

Semioticamente, o “pormenor concreto” é constituído pela colusão *direta* de um referente e de um significante: o significado fica expulso do signo e, com ele, evidentemente, a possibilidade de desenvolver uma forma do significado, isto é, na realidade, a própria estrutura narrativa (a literatura realista é, por certo, narrativa, mas é porque nela o realismo é apenas parcelar, errático, confinado aos “pormenores”, e porque a narrativa mais realista que possa imaginar desenvolve-se segundo vias irrealistas). É a isso que se poderia chamar de *ilusão referencial*. A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o “real” volta a ela a título de significado de conotação; no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, nada mais fazem, sem o dizer, do que significá-lo [...] produz-se um efeito de real, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade. (BARTHES, 2004, p. 189-190).

Ao estabelecer uma literatura que se forma a partir de um agrupamento de aspectos históricos, culturais, políticos, sociais, religiosos e institucionais, enquanto regimes discursivos que atravessam o próprio discurso literário, Amado nos oferece um texto em que, efetivamente, encontramos aquela relação dialética, apontada por Chartier, entre o mundo social e a ficção. Nesse sentido, **Terras do Sem Fim** e sua continuidade, **São Jorge dos Ilhéus**, se constituem como os romances, entre estes objetos da presente análise, em que identificamos um maior esforço de ilusão referencial.

Se o primeiro trata da formação das cidades grapiúnas, a partir de conflitos, grilagem de terras e ascensão violenta das oligarquias cacauceiras, o segundo é a pacificação da região, quando a cidade de Ilhéus se moderniza e colhe os frutos da exportação do cacau. As tocaias e

---

chamava Basílio de Oliveira. Em uma entrevista concedida à tradutora francesa de seus romances, Alice Raillard, em 1985, publicada em **Conversando com Jorge Amado** (1990), o escritor confirma a informação de que se valeu de personagens empíricos para a criação dos protagonistas do romance. A representação dos coronéis do cacau, tema, aliás, de muita polêmica na vida de Jorge Amado, é analisada no artigo **Jorge Amado e os Coronéis do Cacau: uma abordagem histórica**, de Maria Luiza Heine. Nele, a autora conclui: “o escritor baseou-se em fatos históricos, fatos que realmente aconteceram para formar sua trama. Se a vida dos personagens do romance não coincide com a biografia das pessoas que fizeram a história desta terra, é porque a proposta é de um romance onde o compromisso com a ciência está dispensado. O escritor utilizou-se da licença que tem direito, garantiu sua autonomia como ficcionista, diluiu os episódios dos fatos históricos ou criou novos fatos” (HEINE, 2012, p. 198).

os confrontos armados dão lugar às especulações da bolsa de valores e aos embates políticos nas esferas municipal e estadual, e novos personagens surgem com os ares da modernização. Os filhos dos coronéis do passado se convertem em bacharéis, exportadores estrangeiros aparecem como salvadores das inconstâncias das safras nas fazendas e militantes comunistas surgem para conscientizar a classe operária. Ao lado de jogadores oportunistas e prostitutas, já presentes em **Terras do Sem Fim**, se somam, portanto, trabalhadores urbanos, jovens doutores e comerciantes.

Temos, portanto, a ilusão de que estamos diante da sociedade ilheense tal qual ela se desenvolveu nos anos seguintes à sua formação inicial. Não é por acaso que Amado inicie o romance com a descrição da própria cidade, uma espécie de “retrato fotográfico”, sob o ponto de vista de passageiros em uma aeronave que se aproxima do aeroporto de Ilhéus.

E, de repente, o avião se desviou da rota para o sul, e a cidade apareceu ante os olhos dos viajantes. Agora não voavam mais sobre o mar verde. Primeiro foram os coqueiros e logo depois o morro da Conquista. O piloto inclinava o avião e os passageiros que iam do lado esquerdo podiam ver, como num postal, a cidade de Ilhéus se movimentando. Descia em ruas pobres e ziguezagueantes pelo morro proletário, se estendia rica entre o rio e o mar em avenidas novas, cortadas na praia, continuava na ilha do Pontal, em casas de jardins alegres, subia mais uma vez proletária pelo morro do Unhão, casas de zinco e de madeira. Um passageiro contou os oito navios no porto, fora os grandes veleiros e as inúmeras pequenas embarcações. O porto parecia maior que a própria cidade. (AMADO, 2010, p. 1).

As descrições de ruas e avenidas, de monumentos históricos e de instituições, agregadas às informações sobre a cotação do cacau, balanços econômicos, dados climáticos e notícias de organizações políticas e movimentos sociais contribuem para o estabelecimento desta ilusão referencial, confundindo ficção e realidade. Ingredientes, como vimos, da poética moderna. No caso destes romances específicos, o efeito de realidade se intensificou de tal maneira que eles, ao lado de **Gabriela cravo e canela** (1958), são considerados, por inúmeros críticos e estudiosos da obra amadiana, como as narrativas que ajudaram a conformar uma determinada imagem da cidade de Ilhéus, que, embora refração da realidade, teria sido a responsável por tornar o pequeno município baiano um lugar mundialmente conhecido, seja como terra de Jorge Amado, seja como terra da Gabriela e dos coronéis do cacau.

É neste contexto que Jorge Amado faz a caracterização da sociedade ilheense da época, sociedade marcada pelo conservadorismo patriarcal e por valores tradicionais. É ainda neste contexto que imagens da cidade de Ilhéus saltam da realidade para as páginas do romance. Lugares como o Bar Vesúvio, a Matriz de São Jorge, a casa do coronel Ramiro Bastos, o edifício da Intendência, o Bataclan, o antigo porto passam a fazer parte do livro

como cenário da trama. Bairros, ruas, praças também servem de ambiência onde fatos acontecem e transformam as atitudes do povo ilheense. Nos três romances, Jorge Amado “pintou” as imagens de sua terra em momentos distintos, que vão desde a conquista das matas ao progresso que instaura a esperança de um novo tempo. Foram essas as imagens que o escritor grapiúna levou para os quatro cantos do mundo e que fizeram de Ilhéus a Terra de Jorge Amado. (MENEZES, 2012, p. 78).

Notemos, por fim, que, de **Cacau a São Jorge dos Ilhéus**, e mesmo outras narrativas que não estão incluídas nesta análise, Amado não se afasta do ímpeto romântico de dar voz às massas populares, no sentido de que falar de um sujeito é falar também do coletivo que o constitui, uma vez que ele mesmo é parte do que se entende por “povo”. O próprio gesto do escritor em direcionar sua atenção para os oprimidos e espoliados é também um movimento que atende à ideia romântica de formação e desenvolvimento, a partir, como vimos, do conceito de *Bildung*, que conferiria à literatura um certo poder de transformação social. A concepção da arte como ferramenta de aperfeiçoamento dos indivíduos e das sociedades está, do mesmo modo, como veremos a seguir, em outro regime discursivo que, ao nosso ver, atravessa o texto literário de Jorge Amado.

### 4.3 Realismo socialista

Em uma entrevista para o livro **Literatura Comentada: Jorge Amado / seleção de textos, notas, estudos histórico e crítico por Álvaro Cardoso Gomes e Sonia Regina Rodrigues Neves** (1990), Amado afirma que nunca leu os teóricos marxistas e tampouco os textos do próprio Marx. Questionado, no entanto, se teria lido algum teórico de arte, a exemplo de György Lukács, ele responde afirmativamente.

LC – Coisa curiosa. Você é um escritor de esquerda. Foi militante comunista, chegou até a ser deputado. E, ao falar das influências, cita romancistas, alguns poetas, mas não cita um único teórico, um único filósofo marxista.

JA – Você quer que eu te diga uma coisa? Pouco ou nada sei de teorias. Lembro-me de uma confissão de Gorki, dizendo que nunca tinha lido *O Capital*. Também eu não li essas brochuras sobre marxismo que os nossos marxistas porretas leem... essas edições reduzidas, pequenininhas e mal traduzidas, essas compilações de *O Capital*. Eles leem tais coisas em muito más traduções e engravidam de ideologia de segunda mão... ficam catando regras. Eu sou muito ignorante, nunca li Marx. Eu sou apenas um homem que lutou e luta por causas que me parecem justas. Não sou teórico, felizmente, nem erudito leitor dos teóricos.

LC – Nem os teóricos da arte? Lukács, por exemplo?

JA – Desses eu li um bocado de coisas. Do Lukács li os livros fundamentais, como o estudo dele sobre Goethe. Fui amigo pessoal de Lukács, que conheci em 48, na Europa. (GOMES; NEVES, 1990, p. 29).

Embora afirme, peremptoriamente, sua aversão às teorias sociais e políticas, Jorge Amado não esconde as leituras sobre estética daquele que seria um dos principais autores dos estudos sociológicos em literatura. Os textos de Lukács, como sabemos, sobretudo aqueles voltados às práticas artísticas e literárias, tiveram grande influência na crítica literária do século XX, especialmente no Brasil. Para Nelson Cerqueira (1988), não é possível pensar a obra amadiana desconsiderando os pressupostos estéticos e ideológicos orientados pelo Partido Comunista da União Soviética, que tencionava implantar em vários países um projeto para orientar a leitura e a produção literária às convicções do regime comunista.

Nesse sentido, Cerqueira propõe a existência de um regramento estético que teria atravessado toda a produção romanesca do escritor, desde as primeiras obras, como **Cacau** e **Suor**, até as mais recentes, como **Tocaia Grande** (1984) e **A descoberta da América pelos turcos** (1994). A tese do crítico é, inclusive, uma alternativa a duas visões dicotômicas sobre os textos amadianos que, ao longo do século XX, tiveram grande aceitação. A primeira, denominada de crítica tradicional, é aquela que divide a obra de Jorge Amado em dois períodos: de 1930 a 1953, quando suas obras eram consideradas como textos panfletários e sem qualquer valor artístico, e a fase de 1958<sup>63</sup> até o final da vida do autor, que seria considerada como literatura popular. A segunda visão, de viés marxista, considera, ao contrário da crítica tradicional, o período de 1930 a 1953 como literatura engajada, cujo ponto alto seria a publicação da trilogia **Subterrâneos da Liberdade** (1953). Para essa linha de recepção, de 1958 até os últimos romances a obra literária de Jorge Amado seria considerada como arte burguesa.

A trajetória literária de Amado, seguindo estes esquemas de recepção, tem sido dividida arbitrariamente em fases diversas. Assim, os não marxistas vêem duas fases: a) de 1931-1958, que eles denominam de panfletarismo, citando *Terras do Sem Fim* como a única exceção, e b) de 1958 ao presente, que eles caracterizam como uma fase de criatividade instável, embora o escritor tenha conseguido o fardão da Academia Brasileira de Letras e muitos prêmios literários, sendo os últimos o Prêmio da Latinidade, dado pela Academia Francesa de Latinidade Mundial e o mais recente prêmio literário de Sofia. A crítica brasileira de esquerda tem dividido a obra de Amado em, pelo menos, três fases: a) o realismo proletário da década de 30, b) o crítico realista e/ou realista socialista do período da década de 40 até 1958 e c) o que eles chamam de escritor burguês e comercial após 1958,

---

<sup>63</sup> Ano de publicação de **Gabriela, cravo e canela**, obra que, segundo a crítica brasileira do século XX, seria um marco fundamental nas duas fases distintas da produção romanesca de Jorge Amado.



interessado na confecção de romances “best-sellers” que narram estereótipos exóticos da classe operária da Bahia. Como denominador comum, alguns críticos tradicionais também tem classificado a narração literária das classes operárias da Bahia nos romances de Jorge como exótica e construída de estereótipos, condenando-o por se ter tornado um “best-seller”, no Brasil e no Exterior. (CERQUEIRA, 1988, p. 8-9).

Nelson Cerqueira, portanto, evita essa visão dicotômica e defende que, na verdade, não haveria fases na produção literária de Amado, mas uma linha contínua, cuja permanência estaria, justamente, na coerência existente entre os textos e os pressupostos estéticos do Partido Comunista da União Soviética. A perspectiva inovadora de Cerqueira, ao apontar o programa estético do comunismo soviético como base fundamental da poética amadiana, nos ajuda a pensar o segundo regime discursivo que conformaria a produção artística deste escritor. Antes, no entanto, de identificar as características do realismo socialista na obra de Amado, é necessário, minimamente, defini-lo.

Em **O realismo socialista e suas (in)definições**, artigo publicado na revista **Literatura e sociedade** (2010), do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, Homero Freitas de Andrade estabelece um panorama da produção literária russa nas primeiras décadas do século XX e examina a constituição da ideia de realismo socialista, em vigor na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) a partir de 1930. Para o autor, mesmo antes da Revolução de Outubro, havia o desejo, por parte dos bolcheviques, do estabelecimento de um programa artístico pertencente às classes operárias, que fosse capaz de expressar, com profundidade, a vontade das massas. Para isso, havia a necessidade de uma intervenção do próprio partido no desenvolvimento da vida literária do país, a partir da instituição de um projeto de orientação ideológica aos escritores.

Ainda em 1917, o filósofo marxista A. Bogdánov e o futuro comissário da instrução A. Lunatchárski fundaram os Proletkult (organizações de cultura e educação proletárias) cujo projeto principal era a implementação de uma literatura e de uma arte proletárias. Agrupava escritores e artistas ditos proletários, a maioria deles com escassa formação escolar e intelectual, e promovia debates, espetáculos, além de editar um grande número de jornais e revistas. (ANDRADE, 2010, p. 154).

Além das imposições institucionais de caráter ideológico, escritores e intelectuais se viram pressionados a atender um novo público leitor que se formava no seio das classes operárias, pessoas que eram atingidas mais facilmente por uma arte figurativa, por narrativas que descrevessem a realidade como representação mimética, sem mediações linguísticas ou

sofisticações estéticas, em um claro distanciamento dos movimentos modernistas e um retorno ao realismo do século anterior.

Com a criação, em 1932, da União dos Escritores Soviéticos, a produção literária russa ficou ainda mais condicionada às determinações do Comitê Central do Partido, tendo em vista que um único órgão era capaz de concentrar toda a produção literária da URSS naquele período: “Conforme rezava o estatuto da União, os escritores inscritos deviam obedecer cegamente às orientações do governo soviético, trabalharem para a edificação da pátria socialista e, mais importante e não menos esdrúxulo, criarem segundo o método do realismo socialista” (ANDRADE, 2010, p. 159). Mas o que seria exatamente o realismo socialista?

Para Andrade, tratava-se de um método literário que exigiria dos escritores uma “descrição verdadeira” da realidade sob a perspectiva de seu desenvolvimento revolucionário, representação que deveria ainda levar em conta a missão da literatura em transformar consciências e educar os trabalhadores no espírito do socialismo. O estatuto da União dos Escritores Soviéticos ainda determinava “a criação de obras de elevado nível artístico, marcadas pela heróica luta do proletariado de todo o mundo pela grandiosidade da vitória do socialismo” (ANDRADE, 2010, p. 150). Definida, de maneira simples, a noção de realismo socialista, muitos críticos ainda se questionavam o que diferenciaria esta concepção do conceito de realismo tradicional: “Alguns críticos opunham o realismo socialista ao realismo crítico ou burguês. Afirmavam que o realismo burguês tinha raízes em uma postura crítica, que apresentava uma visão negativa da realidade” (ANDRADE, 2010, p. 160). Já o realismo socialista, por outro lado, teria uma visão positiva da nova sociedade que se formava a partir das lutas revolucionárias.

Expoente da nova literatura russa de extração popular, Alexei Maximovitch Peshkov, conhecido como Máximo Gorki, foi um dos responsáveis por consagrar o método. Romancista, dramaturgo, contista e ativista político, Gorki teria participado de reuniões com a cúpula do Partido, na presença do próprio Josef Stalin, para discutir a implantação do realismo socialista nas artes russas. Contrário ao realismo crítico do passado, Gorki acreditava que era necessário representar a realidade do país, tanto o passado quanto o presente, sob a perspectiva da luta pelo socialismo. A principal diferença desse tipo de representação em relação à anterior, segundo Andrade, era de que o artista, no realismo socialista, deveria inspirar uma “mentalidade proletária de partido”.

Acontece que na ditadura do proletariado era o Partido quem estabelecia totalitariamente as prioridades da “luta pelo socialismo” e forjava a “mentalidade proletária”; portanto, a realidade soviética refletida pelo

realismo socialista era deturpada em virtude da propaganda, das táticas e estratégias empregadas para a obtenção dos objetivos estabelecidos. Aliás, o falseamento da própria realidade e dos fatos históricos estavam na ordem do dia, servindo ao culto da personalidade de Stalin, fortalecendo o regime e o Partido. Assim, grosso modo, a realidade em vigor era a decretada pelo Partido e ai de quem ousasse enxergar a realidade de fato. (ANDRADE, 2010, p. 161).

Notemos, pois, que a “realidade” do realismo socialista não era propriamente o real, mas o objetivo concreto que serviria aos interesses do Partido Comunista, reforçando a ideia de um regime justo, íntegro e insolúvel, liderado por um homem heroico e com ares de semideus. Aos escritores, chamados por Stalin de “engenheiros da alma”, cabia a nobre tarefa de revelar a grandiosidade desse momento único na história da nação, que, pela primeira vez, tinha como protagonistas de sua história operários, trabalhadores rurais, funcionários do partido, entre outros representantes das massas populares.

Andrade nos chama atenção para o discurso de abertura do I Congresso da União dos Escritores Soviéticos, realizado em agosto de 1934, proferido pelo porta-voz do governo Andrei Jdánov, em que são estabelecidas as regras e obrigações dos escritores russos no método do realismo socialista. Nele, não há qualquer menção às questões formais da literatura, apenas ao conteúdo, em temáticas que vão desde o processo de industrialização nas cidades até a organização de grupos revolucionários no campo. A preocupação com as questões estéticas do texto era mal vista entre os intelectuais do realismo socialista, porque indicaria um sinal de decadência burguesa. Assim, “usava-se na maioria das vezes um esquema narrativo bem simples: um herói positivo, dotado de uma sólida consciência política e de um enorme espírito de sacrifício” (ANDRADE, 2010, p. 162). Segundo Andrade, o esquema narrativo, focado no herói que deveria servir de inspiração aos camaradas, também era adotado na poesia e no teatro.

Considerado como o pior inimigo da arte socialista soviética, o formalismo deveria ser desprezado, mais do que isso, era visto mesmo como uma ameaça aos interesses do povo e da revolução. Ademais, qualquer tentativa de experimentalismo na linguagem não era aceita, porque seus teóricos acreditavam que não seria adequado e compreensível ao público receptor; por isso, conforme Andrade, o realismo socialista “recorria às formas mais batidas e menos complicadas, por serem mais acessíveis ao grosso dos leitores soviéticos” (ANDRADE, 2010, p.163). Como é de praxe em regimes totalitários, o objetivo dos teóricos que organizavam as políticas culturais soviéticas não era educar o povo e capacitá-lo à fruição artística, mas doutriná-lo e submetê-lo aos interesses do Partido.

O método do realismo socialista, como se sabe, não ficou restrito à União Soviética. Potente ferramenta de formação de público leitor e de fácil comunicação com as classes populares, ele esteve no horizonte de escritores de outras nacionalidades, em países que nem sequer havia influência direta do Partido Comunista Soviético.

O fato de que, após a Revolução de Outubro, vários nomes da literatura mundial se posicionaram a favor do Socialismo, somado aos avanços na cultura impressa, permitiram ao realismo socialista circular além de seu ponto de origem linguístico e cultural, ampliando o seu raio de influência. Esses fatores poderiam passar despercebidos não fosse a visibilidade que lhes conferem os desenvolvimentos recentes em torno do conceito de literatura-mundo (world literature). Cada vez menos restrita a um cânone de obras da Europa Ocidental, a literatura-mundo passou a se referir também a um modo de circulação e de leitura de uma série de textos provindos de sistemas literários diferentes. (DURÃO; PERUCHI, 2022, p. 189-190).

É importante referir, no entanto, que a experiência do realismo socialista em outros países não culminou em obras homogêneas, em aplicação rigorosa dos regramentos poéticos das políticas culturais soviéticas. Ao contrário disso, observou-se muito mais uma diferenciação, seja em termos de forma ou de conteúdo, entre as produções conectadas sob essa categoria, reforçando sua própria capacidade em dar conta de realidades e vivências completamente distintas. Os autores, inspirados pelo realismo socialista soviético, adequaram suas obras a partir de repertórios culturais que pudessem impactar seu público, organizando o verossímil com base nos regimes de verdade válidos para as experiências que viviam. Ou seja, as condições de ver e de dizer de cada tempo e lugar.

Implicados nos sistemas de representação em vigor, ou em sistemas de convenções simbólicas, estes autores produziam textos que eram constituídos pelo campo semântico geral de determinada formação histórica e suas formas de regulação social, seus esquemas de ação verbal, produzindo uma figuração específica de um “possível”, de algo que pudesse ser crível para seus coetâneos. Nesse sentido, a aplicação do realismo socialista no Brasil teve suas especificidades, porque, como dissemos, não seria possível empreender uma transposição dos regramentos estéticos do regime soviético para cá sem adequações e aclimatações. Era preciso ajustar o realismo socialista para uma nação marcada, de maneira estrutural, por um colonialismo violento, assentado no hediondo sistema escravista, e que, no início do século XX, precisava se constituir como um país detentor de sua própria identidade.

O desafio dos escritores brasileiros, portanto, não era pequeno. Sem contar as diferenças históricas, sociais, políticas, econômicas e religiosas de Brasil e União Soviética. Se o realismo socialista soviético fazia sentido no pós-revolução, com vistas a assegurar a

permanência do regime, aqui não tínhamos, nem de longe, a possibilidade concreta de uma revolução socialista que pudesse incorporar todas as regiões do país.

Em comparação com sua origem soviética, o realismo socialista brasileiro era, em suma, mais orgânico, contribuindo para e sendo influenciado por uma cultura comunista nativa. O realismo socialista soviético poderia, então, ser uma fonte, mas não um modelo e, se a revolução não era algo a ser preservado, ela ainda precisava ser construída. O movimento fundamental para a adaptação do realismo socialista no Brasil foi substituir aquilo que na URSS estava sendo concebido como o novo homem, o arauto de um novo mundo, por algo latente na realidade brasileira, algo que poderia representar a semente de uma sociedade comunista por vir. (DURÃO; PERUCHI, 2022, p. 192-193).

Assim, poderíamos dizer que o realismo socialista brasileiro era muito mais messiânico que o soviético. A ideia de um futuro melhor, de uma esperança na revolução, a partir da construção de um Brasil menos desigual, em que iríamos, finalmente, alcançar uma comunhão de raças, credos e culturas, era a base fundamental, por exemplo, dos primeiros romances de Jorge Amado. Muitos personagens amadianos, de **Cacau a São Jorge dos Ilhéus**, acreditavam que se vivêssemos em uma sociedade igualitária e mais justa, onde não fosse necessário garantir as condições mínimas de sobrevivência, do ponto de vista material, teríamos seres humanos cada vez melhores.

Em **Cacau**, José Cordeiro, o Sergipano, trabalhador explorado nas roças do fruto de ouro, vive uma vida miserável, mesmo assim se recusa a casar com a filha do patrão para continuar com seus companheiros e, juntos, organizarem um movimento revoltoso que pudesse transformar a vida de homens e mulheres espoliados na zona rural das cidades sul baianas.

O amor pela minha classe, pelos trabalhadores e operários, amor humano e grande, mataria o amor mesquinho pela filha do patrão. Eu pensava assim e com razão. Na curva da estrada voltei-me. Honório acenava adeus com a mão enorme. Na varanda da casa-grande o vento agitava os cabelos louros de Mária. Eu partia para a luta de coração limpo e feliz. (AMADO, 2008, p. 90).

Em **Suor**, o líder operário Álvaro Lima se junta a outros moradores de um cortiço, localizado no número 68 em uma ladeira do Pelourinho, em Salvador, para organizar uma ação grevista na tentativa de melhorar as condições de vida de trabalhadores da cidade que viviam em péssimas condições de saúde e moradia.

Parece estranho que todo o 68 se visse envolvido nas consequências da greve quando apenas os operários da companhia de bondes estavam nela

interessados. A parada fora marcada para uma sexta-feira. Álvaro Lima e outros agitadores andavam satisfeitos com o trabalho. Não somente paralisariam o tráfego dos bondes como ficaria parado o serviço das oficinas da companhia, deixando a cidade sem luz. Os operários pleiteavam um aumento de salários. O plano desenvolvera-se vitorioso e a totalidade dos trabalhadores se comprometera a aderir. Acreditavam que essas adesões se estendessem aos operários de estrada de ferro, aos condutores de ônibus, aos assalariados de várias fábricas. (AMADO, 2008, p. 111).

Não é o mesmo que acontece com Antonio Balduino, em **Jubiabá**? Em uma vida de muitas aventuras e sofrimento, o personagem se torna músico, capoeirista, boxeador, trabalhador nas plantações de fumo no Recôncavo Baiano até, enfim, se tornar líder sindical.

Foi redigido um manifesto. E foi designada uma comissão para levar aos operários em greve a solidariedade dos estivadores. Antônio Balduino fazia parte desta comissão e ia alegre porque ia brigar, entrar em barulho, gritar, fazer todas as coisas de que ele gostava. [...] Antônio Balduino leu o manifesto entre aplausos. Os condutores de bondes se abraçavam. Já os padeiros haviam aderido. Agora eram os estivadores. A greve seria, sem dúvida, vitoriosa. Estavam parados todos os serviços de bondes e telefone. À noite não haveria luz elétrica. Os operários haviam enviado à alta direção da companhia um memorial com suas pretensões. A diretoria declarara que não concordava e recorrera ao governo. (AMADO, 1982, p. 214).

Embora Guma e Lívia, personagens centrais de **Mar morto** (o menos realista socialista de todas as obras deste *corpus*), não sejam exatamente revolucionários, os dois parecem acreditar, a despeito da miséria em que vivem, em um futuro melhor para os trabalhadores do mar da Bahia. Com a morte de Guma, Lívia toma o lugar do companheiro, estabelecendo uma espécie de ruptura com a lógica do patriarcado, ao assumir um papel de grande importância para os saveiristas da Baía de Todos os Santos. **Capitães da Areia** traz a justiça social através de meios nada convencionais, quando meninos em situação de rua utilizam práticas criminosas para auferir ganhos materiais e, assim, conquistar melhores condições de vida em uma sociedade soteropolitana opressora e desigual. O jovem Pedro Bala, personagem principal da narrativa, é filho de um líder grevista assassinado durante uma manifestação.

Mas hoje não são os Capitães da Areia que estão metidos numa bela aventura. São os condutores de bonde, negros fortes, mulatos risonhos, espanhóis e portugueses, que vieram de terras distantes. São eles, que levantam os braços e gritam iguais aos Capitães da Areia. A greve se soltou na cidade. É uma coisa bonita a greve, é a mais bela das aventuras. Pedro Bala tem vontade de entrar na greve, de gritar com toda a força do seu peito, de apartear os discursos. Seu pai fazia discursos numa greve, uma bala o derrubou. Ele tem sangue de grevista. Demais a vida da rua o ensinou a amar a liberdade. A canção daqueles presos dizia que a liberdade é como o sol: o

bem maior do mundo. Sabe que os grevistas lutam pela liberdade, por um pouco mais de pão, por um pouco mais de liberdade. É como uma festa aquela luta. (AMADO, 2008, p. 287).

**Terras do Sem Fim**, que podemos considerar como prólogo de **São Jorge dos Ilhéus**, não traz um líder de inspirações marxistas, mas prepara o público para compreender a trama social, política e econômica que irá se desenrolar na cidade de Ilhéus marcada pela especulação financeira. Personagem do segundo romance, o poeta Sérgio Moura, de forte pendor comunista, tem a missão de conscientizar as classes mais pobres da exploração a que estão submetidas na zona urbana de Ilhéus. Os inimigos do povo agora não são mais os poderosos coronéis do passado, mas os exportadores em aliança com o capital internacional.

Como observam Durão e Peruchi (2022), as personagens da maior parte de seus romances são construídas a partir de uma visão maniqueísta da realidade; bem e mal estão muito bem definidos e não se misturam, polos opostos que demarcam sempre os bons ligados às classes populares e os maus às elites abastadas das sociedades representadas. Outro aspecto importante apontado pelos autores, ao analisarem o realismo socialista em Amado, tem a ver com a ideia de crença no futuro que mencionamos anteriormente, uma vez que suas narrativas passariam do domínio da denúncia para o da afirmação muito facilmente. Ao apresentar o quadro social que, em um primeiro momento, parece trágico e irreversível, o escritor logo oferece uma solução para o problema, com base em uma convicção política.

A afirmação se deve ao fato de que, em sua ficção, o reconhecimento do mal social é reforçado pela crença na possibilidade inexorável, até mesmo intrínseca, do advento do comunismo. Em sua visão de mundo, o Brasil não era apenas receptivo, mas criava por si mesmo o germe de sua própria sociedade comunista. É interessante destacar aqui um nó lógico tipicamente presente na literatura engajada, pois Amado postulou a existência de uma realidade cuja criação ele se esforçou para conceber com a sua escrita. Ou seja, representação e ação se interpenetravam, pois, ao assumir e ao descrever uma compatibilidade inerente entre o comunismo e a realidade brasileira, Amado já fomentava a criação do mundo comunista que sua visão pressupunha. (DURÃO; PERUCHI, 2022, p. 199).

É preciso, de fato, ao examinar a construção narrativa de Amado, considerar sua adesão ao projeto do realismo socialista soviético, porque ele é incontornável, embora não seja capaz de explicar tudo aquilo que encontramos nestes romances. Falta ainda, como veremos, a combinação dele com um sistema de convenção simbólica muito forte e presente na literatura amadiana, algo que daria às suas obras um traço especialmente novo e particular. O funcionamento da poética do realismo socialista no texto amadiano, no entanto, carece de uma melhor explicação para que possamos avançar a esta fase. Em primeiro lugar, porque ela

própria não é uniforme e constante, sofreu variações em função de processos históricos e institucionais da União Soviética. Em segundo lugar, porque, a despeito das alterações, o escritor soube preservar alguns aspectos, estes do próprio Brasil, que se revelaram constantes e indissociáveis de seu universo ficcional.

Para tentar compreender o funcionamento da poética do realismo socialista, recorreremos ao já citado texto de Cerqueira, **A política do Partido Comunista e a questão do realismo em Jorge Amado**, em que o autor aponta as fases de orientação para a criação artística implementadas pelo Comitê Central do Partido. O primeiro momento está ligado ao movimento literário surgido em 1917 e denominado de *Proletkult*, expressão russa que significa “cultura proletária”, criado pelos teóricos Alexander Bogdanov e Mikhail Gerasimov. Sem vinculação direta com o governo soviético, o grupo defendia uma produção literária de cunho social e político, contrária à cultura burguesa e com temas relativos às classes populares. O movimento não duraria muito, em função de críticas e pressões políticas do Partido Comunista.

[...] Quando Amado começa a esboçar seus escritos, por volta de 1928-29, os seguidores de Lenin tentavam por em prática seu conceito de literatura partidária, amplamente sugerida, mas não executada. Neste momento, o gênero artístico vigente centralizava-se no Prolet-kult, e nos escritos de Plekhanov e Trotskii sobre arte e cultura proletárias. Na verdade, o Prolet-Kult duraria de 1920 a 1932, antes da arte de linha partidária ser oficializada. (CERQUEIRA, 1988, p. 10-12).

A possibilidade de uma cultura proletária, por meio de um movimento literário, passou a interessar autores fora da União Soviética. Segundo Cerqueira, o primeiro contato de Jorge Amado com os textos de arte proletária aconteceu por meio dos escritos do romancista e crítico literário norte-americano Michael Gold, em uma obra traduzida para o português em 1932, *Jews Without Money*, além de artigos teóricos reunidos em *Towards Proletarian Art* (1921). **Cacau e Suor**, conforme autor, teriam sido escritos sob forte influência destes textos.

Os escritos de Gold demonstravam uma estreita concordância com os pré-requisitos estéticos esboçados no 12º Congresso do Partido Comunista da União Soviética, que pedia “todo poder, inclusive o das artes, para o operariado”. Amado, que mais tarde se iria tornar amigo íntimo de Gold, antes de 1934 já tinha uma militância grande na Aliança Nacional Libertadora e por volta de 1928-30 já atuava de alguma forma, na “juventude comunista proletário-estudantil” e, provavelmente, já planejava se utilizar de princípios do realismo proletário, ainda que de forma desorganizada, quando começou a escrever *Suor e País do Carnaval*. (CERQUEIRA, 1988, p. 12-13).



Após a dissolução do *Proletkult*, determinada pelo Comitê Central do Partido Comunista Soviético, intelectuais bolcheviques iniciaram uma revisão de tudo aquilo que havia sido escrito sobre estética, arte e teoria da arte. Dois nomes desse período são importantes para compreender como os novos regramentos poéticos interferiam na produção romanesca de Amado, Máximo Gorki e Alexandre Fadeiev. A princípio chamado de “romantismo revolucionário”, o “realismo socialista” foi o primeiro esforço institucional do Partido no sentido de orientar e estabelecer aquilo que deveria ser escrito e de que maneira deveria ser escrito. A experiência socialista era, de fato, seu ponto máximo e objetivo final.

Para Cerqueira, o realismo socialista de Gorki e Fadeiev se desdobrou em mais duas linhas: o realismo socialista orientado por Andrei Alexandrovitch Jdanov, que era o segundo secretário do Partido Comunista, além do próprio Josef Stalin, e o realismo socialista definido após a reunião do 20º Congresso do Partido, ditado por outro importante integrante da legenda, Nikita Serguêievitch Khrushchov. Nessa fase, a “produção artística sai da camisa de força de Stalin, voltando à teoria do realismo preconcebida por Gorki, acrescida com a contribuição de Lunatcharski” (CERQUEIRA, 1988, p. 9-10). Anatoli Vasilevitch Lunatcharski, dramaturgo e crítico literário, também membro do Partido Comunista, foi o responsável pelo chamado *Likbez*, uma grande campanha de erradicação do analfabetismo na União Soviética, iniciada após a revolução. Com ele, o realismo socialista ganha um importante ingrediente, qual seja, a valorização do elemento folclórico nos romances.

Se pensarmos em obras como **Mar morto** e **Jubiabá**, em que nitidamente identificamos aspectos da cultura popular baiana mais acentuados que os próprios ditames partidários, sobretudo o regime simbólico das religiões de matriz africana, poderíamos encontrar uma categoria específica para enquadrá-los. No lugar de realismo socialista, talvez a crítica pudesse ter utilizado o termo “realismo folclórico”. Nesse sentido, Cerqueira considera que Jorge Amado seguiu, cronologicamente, os regramentos de criação artística propostos pelos influentes intelectuais bolcheviques após a Revolução de 1917.

[...] *O País do Carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935) e *Mar Morto* (1936) refletem a atmosfera intelectual e política da União Soviética: o declínio do Prolet-kult de Plekhanov, Trotski e do jovem Gorki, e o emergente, mas já sofrendo limitações, realismo socialista de Gorki. É importante registrar que Gorki defendera a mistura do romantismo com o realismo já em 1928, e que afirmara que o mito e o folclore deveriam sempre estar juntos na criação da positiva literatura proletária e mais tarde na literatura realista socialista. Conforme Gorki postulava: Deve-se observar que o pessimismo é completamente alienígena ao folclore, embora os criadores do folclore tenham uma vida árdua e difícil, uma vez que seu trabalho escravo foi considerado sem significado pelos exploradores, e suas

vidas privadas frágeis, sem defesa e à mercê de arbitrariedades. A despeito de tudo isso, o coletivo parece sempre se manter consciente de sua imortalidade e confiante de sua vitória final no combate a todas as forças hostis. (CERQUEIRA, 1988, p. 15-16).

A mistura do realismo com os aspectos folclóricos, defendida anteriormente por Gorki e retomada por Nikita Khrushchov, já estava presente em **Cacau**, ainda que sutilmente, o que demonstraria a validade da tese de Cerqueira. Só que ao invés dos elementos da cultura afro-brasileira, tão caros à Bahia, neste primeiro momento, seguindo os requisitos de Gorki, Amado utilizaria uma forma de literatura que mistura o folclore com o herói positivo: o cordel. João Grilo, “magro como um espeto, mulato gozado, que contava anedotas” (AMADO, 2008, p. 15), incorporaria, portanto, o contador de histórias da literatura de cordel, responsável por recitar versos, cantigas, máximas populares e pontos de caboclo. Já o protagonista da narrativa, José Cordeiro, aquele que abandona a oportunidade de casamento com a filha do fazendeiro, em uma atitude romântica e revolucionária, atende aos requisitos políticos desta primeira fase de regramento da produção ficcional soviética.

O mesmo expediente é adotado em **Suor**, por meio de Álvaro e Linda, **Jubiabá**, através de Antonio Balduino, e **Capitães da Areia**, com o personagem Pedro Bala. Como aponta Cerqueira, após essa fase, a literatura de Amado irá passar por algumas transformações na estrutura narrativa, em consequência das novas orientações estéticas sob a influência de Stalin.

Stalin e Zhdanov desejam ver produzida uma literatura ainda mais claramente engajada, uma literatura não apenas simbolicamente expressando a realidade objetiva, mas “espelhando” os fatos em seu processo revolucionário. Além disso, eles queriam que a nova produção literária mostrasse as dimensões épicas da luta de classe. Estas proposições eram enfatizadas, a tal ponto, que o período após 1936, especialmente a década de 40, tem sido, às vezes, descrito como “o assalto intelectual”. (CERQUEIRA, 1988, p. 20).

É neste contexto de endurecimento das imposições partidárias, por exemplo, que o escritor baiano publica **O Cavaleiro da Esperança** (1942), a biografia do líder comunista brasileiro Luís Carlos Prestes. O panegírico de uma das figuras políticas mais interessantes do século XX, responsável por liderar um movimento que arregimentou 1,5 mil homens, em 13 estados brasileiros, nos anos de 1920, representa bem a interferência das ideias do Partido Comunista Soviético na produção literária de Jorge Amado.

[...] Stalin, que ainda não escrevia sobre questões de estética e arte, mas que tinha em Zhdanov um excelente guarda de seus interesses artísticos, iria dar

contornos bastante diferentes e bem mais definidos ao conceito de realismo socialista. [...] Com a nova constituição de 1936, o realismo socialista de Zhdanov e Stalin dava o golpe final e se transformava em lei. Neste ano, Zhdanov escrevia um artigo para o Pravda no qual argumentava que toda a descrição social deveria ser abolida da literatura soviética, começando assim a dessexualização das personagens literárias, lei que permaneceu válida para os escritores socialistas, durante todo o período de Stalin. (CERQUEIRA, 1988, p. 14-15).

Com base nas determinações de Stalin e Zhdanov, após a biografia de Prestes, Amado empreende uma reforma em sua produção literária, que culmina em **Terras do Sem Fim** e **São Jorge dos Ilhéus**. Mesmo que o primeiro, como já referimos, não pareça atender às diretrizes básicas estabelecidas por Stalin, o conjunto das duas obras demonstra, de fato, um abandono da estética de Gorki e uma aproximação com a perspectiva stalinista. Para Cerqueira, os romances teriam, inclusive, o caráter épico recomendado pelos intelectuais soviéticos, argumento de que discordamos<sup>64</sup>, mas assentimos quando ele identifica os aspectos de uma moral stalinista na trama narrativa.

[...] a) a prostituição como sendo resultado natural do sistema capitalista decadente, b) a lembrança constante de uma “estrela” a mostrar o caminho do porvir e c) a subtrama envolvendo Ester, Horácio e Virgílio. Se observarmos que Stalin e Zhdanov consideravam como modelo de moral, a ser seguida pelo escritor soviético, aquela narrada por Tolstoy, e se lembrarmos da fábula engendrada por Tolstoy em *Anna Karenina*, na qual Anna casa-se com um marido enfadonho, é mãe de um filho, e tem uma estória amorosa com Vronsky (sem descrição de cenas sexuais), sendo por isso condenada a cometer suicídio, em observância à moral Tolstiana, então o desfecho da subtrama de Ester, Horácio e Virgílio parece-nos muito mais compreensível. (CERQUEIRA, 1988, p. 22-23).

O triângulo amoroso de **Terras do Sem Fim** tem desfecho semelhante ao romance de Tolstói, que está, segundo Cerqueira, em consonância com os fundamentos básicos da moral

---

<sup>64</sup> Em nossa dissertação **Memória e Recepção em *Terras do Sem Fim*, de Jorge Amado** (2020), no capítulo “Contradições da leitura épico-dramática”, discordamos da leitura épica sobre os textos amadianos, uma vez que nos parece inadequada a associação entre capitalismo e heroísmo, mundo burguês e epicidade, mercado e valores do mundo antigo: “[...] a associação nos parece incongruente porque ela representa um problema anacrônico: o romance moderno se distancia, sobremaneira, dos princípios absolutos que marcam e fundamentam as narrativas epopeicas do mundo antigo. Como adverte Hansen, a epopeia narrou as ações heroicas de tipos ilustres, a partir de valores como força guerreira, soberania jurídico-religiosa e virtude fecunda, tornando-se um gênero morto quando, na segunda metade do século XVIII, vigorou o princípio da livre concorrência burguesa e o capital passou a ser o equivalente universal de todos os valores. Portanto, é improvável e inverossímil pensar em heroísmo no contexto das sociedades burguesas. [...] Mais uma imperfeição nesta leitura [...] é considerar que o discurso épico tenha como referência o mundo empírico ou a realidade social, uma vez que, conforme Hansen, sabemos que os “enunciados épicos são pseudo-referenciais e não representam estado de coisas empíricas ou coisas de fato”, que nele se “refaz os procedimentos ordenadores da sua enunciação” e o leitor, por sua vez, estabelece uma “comunicação fictícia com ações fictícias ficticiamente figuradas” (BADARÓ SANTOS, 2020, p. 79).

socialista defendida por Stalin e Zhdanov. O próprio Amado nunca evitou tratar do tema, mas, pelo contrário, já o reconheceu algumas vezes em entrevistas. Em artigo intitulado **Jorge Amado na era dos extremos**, publicado no compêndio **Jorge Amado: literatura e política** (2015), Eduardo de Assis Duarte fala sobre a influência da literatura russa nos romances amadianos da primeira fase e ainda cita o trecho de uma entrevista em que o escritor confirma a forte referência dos autores russos.

[...] eu nutria um grande entusiasmo pela Revolução de 1917 e, embora não tivesse um conhecimento palpável, era extremamente sectário naquele momento. Tudo para mim era a Rússia, a Revolução Russa, a literatura russa. Meus livros *Cacau* e *Suor* foram fortemente influenciados pelos romances da primeira fase da Revolução, fase romântica e de uma grande força criadora, com *A derrota*, de Fadeiev, *A torrente de ferro*, de Serafimóvitch, *A cavalaria vermelha*, de Bábel, *As doze cadeiras*, de Ilf e Pietrov, os primeiros romances de Ehremburg, enfim, obras ao mesmo tempo inovadoras e críticas dos erros cometidos. (DUARTE, 2015, p. 14-15).

O realismo social soviético, enquanto regramento estético e ideológico do discurso ficcional, parece ter atravessado boa parte da produção do escritor, não se restringindo apenas aos romances, mas, como demonstra Gustavo Rossi, em **Projeto literário e romance proletário: reavaliando a política na obra de Jorge Amado**, em biografias, artigos para imprensa, ensaios literários, escritos políticos e teatro. Um empreendimento literário totalmente dedicado à “elaboração de um projeto ficcional que buscou se justificar, na forma e no conteúdo, como condição e função das tomadas de posição no campo das lutas ideológicas” (ROSSI, 2012, p. 75-76).

Ainda que haja, conforme Cerqueira, uma variação em cada novo romance, em função do cumprimento das propostas estéticas e temáticas do Partido Comunista, em vigor no período de sua produção, alguns aspectos se revelam constantes e até mesmo substanciais na obra amadiana. Embora não seja o objetivo de nosso trabalho, é interessante notar que essas características estão presentes em textos posteriores ao conjunto desse *corpus*, em obras publicadas já no fim do século XX, em que é possível identificar os mesmos traços fundamentais. Entre eles, o profundo respeito e interesse em tudo aquilo que diz respeito à cultura popular, suas manifestações mais particulares, o cuidado constante com as classes menos favorecidas, em contraponto ao desprezo indisfarçado pelas classes econômicas mais abastadas, seja por meio de uma crítica social contundente, seja por uma descrição de seus integrantes em uma chave satírica.

É por esse motivo, inclusive, que Cerqueira toca em um ponto sensível, que destoa completamente do ponto de vista da crítica tradicional e da maior parte dos críticos e historiadores literários brasileiros, ao defender que a literatura de Jorge Amado não seria dividida em dois momentos: antes e depois de **Gabriela**. Para ele, haveria uma continuidade e uma evolução dos ditames socialistas em suas narrativas.

[...] o fato é que esta divisão não sustenta a uma prova de fogo e pode ser refutada se analisarmos a obra de Amado de acordo com as propostas estéticas sugeridas pelos teóricos do Partido Comunista Soviético. Dentro deste ponto de vista, as mudanças ideológicas partindo de engajamento político e panfletarista de Stalin para um realismo socialista mais diversificado e aberto, seguindo as diretrizes de Gorkii, Lunacharskii e Bahktin, interpretando a realidade a partir da cultura popular e do folclore a fim de enfatizar a vida vibrante do proletariado, são mudanças coerentes com a linha partidária e com a estética do realismo socialista dinâmico [...] Algumas vezes, Amado exagera as características do folclore a fim de trazer à tona o humor e o riso popular e desta forma, como proposto por Bahktin, alcançar uma dimensão revolucionária na qual as classes menos favorecidas, em sua reintegração com folclore, se tornem mais importantes que as representações apenas coloridas da sátira e, por isso mesmo, de pouca força em sua crítica às classes dominantes. (CERQUEIRA, 1988, p. 43-44).

Cerqueira, portanto, identifica um movimento estético-ideológico que acompanha os preceitos do realismo socialista soviético e suas inúmeras inflexões em função de mudanças políticas, ideológicas e institucionais no seio do Partido Comunista. Percebamos, portanto, que muitos aspectos da poética do romantismo alemão, como vimos no tópico anterior, são atualizados e incorporados a este programa soviético adotado por Jorge Amado. À vista disso, reforçamos a importância de considerar a atuação desses regimes discursivos, bem como suas inter-relações, para que seja possível assumir um distinto significado de sua obra, evitando caminhos inúmeras vezes já percorridos, interpretações que se valem de instrumentais genéricos e correlações que possam confundir discurso ficcional e discurso histórico-sociológico.

#### **4.4 Teorias antropológicas da mestiçagem**

O terceiro e último sistema de verdade que identificamos na construção narrativa amadiana forneceu à sua literatura um elemento novo, que se conectava com as tendências sociológicas e antropológicas de intelectuais brasileiros nas primeiras décadas do século XX. Essencialmente, dois nomes são relevantes para compreender a natureza do regime discursivo que deu lastro à ficção de Jorge Amado, restrita, obviamente, ao *corpus* desse trabalho. O

primeiro deles é o escritor e pintor Manuel Raimundo Querino. Baiano, natural de Santo Amaro, fundador do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia e da Escola de Belas Artes, precursor dos estudos afro-brasileiros e o primeiro intelectual a reconhecer a contribuição das matrizes africanas à formação cultural brasileira. Autor de importantes artigos na Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB), do qual também foi membro-fundador, Querino publicou obras seminais para a antropologia brasileira, a exemplo de **A raça africana e seus costumes na Bahia** (1916), **O Colono Preto como Fator da Civilização Brasileira** (1918) e o póstumo **Costumes Africanos no Brasil** (1938), organizado pelo antropólogo Arthur Ramos. O segundo é Gilberto Freyre, autor de obras consagradas como **Casa-Grande & Senzala** (1933) e **Sobrados e Mucambos** (1936), que as escreve amparado fortemente no pensamento do antropólogo Franz Boas, com quem estudou na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos.

Tanto Querino quanto Freyre são contrários ao paradigma do racismo científico, isto é, o conjunto de teorias, de naturezas sociológica, antropológica e biológica, que postulava a divisão da humanidade em raças, estabelecendo a raça branca como superior as demais. No Brasil, como se sabe, a discussão estava muito mais voltada à preocupação em relação ao processo de mestiçagem e seus supostos riscos de degeneração da própria sociedade, em função da mistura de raças ocorrida desde a ocupação portuguesa. Os intelectuais brasileiros mais conservadores (Nina Rodrigues, Paulo Prado e Oliveira Vianna) pareciam roborar as ideias do conde francês Joseph Arthur de Gobineau, que, em 1874, publicou *L'émigration au Brésil*, no periódico *Le Correspondant*, na França. Entre as suposições mais insensatas de Gobineau, está aquela que afirmava a extinção dos brasileiros em um período de duzentos anos, em consequência da mistura entre indígenas, negros e brancos portugueses. Para ele, o fenômeno da mestiçagem no Brasil produziu seres repugnantes, do ponto de vista estético, preguiçosos, predispostos a vícios, pouco férteis e debilitados fisicamente.

Em **A extinção dos brasileiros segundo o conde Gobineau** (2013), Sousa explica que, para o diplomata e filósofo francês, o futuro da humanidade seria a degenerescência, sendo o Brasil um dos piores exemplos: “o conde atribuía o alto índice de mortalidade infantil e todas as mazelas de um país escravocrata, no qual grande parcela da população não gozava de direitos civis básicos, a uma só razão: a miscigenação” (SOUSA, 2013, p. 31). Nada mais detestável aos olhos de Gilberto Freyre, defensor, portanto, da grande nação mestiça, da primeira civilização moderna dos trópicos. Com base na antropologia culturalista de Boas<sup>65</sup>,

---

<sup>65</sup> Um dos pioneiros da antropologia moderna, Franz Boas defende o culturalismo como chave de interpretação da diversidade humana, promovendo, com isso, uma ruptura com o determinismo geográfico e o determinismo

Freyre escreve sua *magnum opus* investido de arauto da mestiçagem brasileira, sendo um dos primeiros intelectuais a sair em defesa do hibridismo e, mais ainda, a reconhecer a contribuição civilizadora da população negra para a formação do país.

Anteriormente, na Bahia, Manoel Querino já havia se levantado contra o racismo científico e a suposta inferioridade da raça negra, atribuindo as diferenças entre brancos e negros no Brasil a contingências sociais e culturais, e não a uma predisposição biológica para o atraso. Seu **A raça africana e seus costumes na Bahia** é, portanto, um “protesto contra o modo desdenhoso e injusto por que se procura deprimir o africano, acoimando-o constantemente de boçal e rude, como qualidade congênita e não simples condição circunstancial” (QUERINO, 2021, p. 14). Mais do que manifesto contra a visão das pseudociências racistas do início do século passado, a obra de Querino é também propositiva, no sentido de que busca posicionar o negro no lugar de elemento fundamental na construção da civilização brasileira.

O africano foi um grande elemento ou o maior fator da prosperidade econômica do país: era o braço ativo e nada se perdia do que ele pudesse produzir. O seu trabalho incessante, não raro, sob o rigor dos açoites, tornou-se a fonte da fortuna pública e particular [...] Apesar das injustiças que sofreu, apesar de todo o esforço dispendido, toda a sua existência consagrava-se à formação de fortunas, que se transmitiram a mais de uma geração de senhores [...] Raça benemérita, escarnevada, explorada “que atravessou três séculos de opróbrio e de opressão, maldita de todos, perseguida por uma infinita sucessão de violências e vergonhas” pelos que viviam na ociosidade a ostentar luxo e grandeza, à custa do seu trabalho. O negro, fruto da escravidão africana, foi o verdadeiro elemento econômico, criador do país e quase o único. (QUERINO, 2021, p. 29-30).

O intelectual baiano atribui ao negro a conservação da unidade territorial, a defesa da integridade nacional e a constituição de uma cultura própria encontrada apenas aqui no Brasil, tendo o elemento africano atuado no caráter das instituições, no feitio das letras, na maneira como se estabeleceu o comércio, entre outras interferências importantes. Nesse sentido,

---

biológico. Ao contrário de pensar as influências do meio físico e as diferenças raciais, o antropólogo afirma que a origem da diversidade dos povos está na cultura e no processo histórico de cada agrupamento humano. Embora tributário do pensamento de Boas, no que se refere à recusa às determinações biológicas e a um certo darwinismo social, Freyre, em **Casa-Grande & Senzala**, chega a defender a ideia de que o português, resultado da mistura entre o ibérico e o mouro, seria o tipo étnico europeu mais apto à sobrevivência nos trópicos. “Vários antecedentes dentro desse de ordem geral - bicontinentalidade, ou antes, dualismo de cultura e de raça - impõem-se à nossa atenção em particular: um dos quais a presença, entre os elementos que se juntaram para formar a nação portuguesa, dos de origem ou estoque semita, gente de uma mobilidade, de uma plasticidade, de uma adaptabilidade tanto social como física que facilmente se surpreendem no português navegador e cosmopolita do século XV. Hereditariamente predisposto à vida nos trópicos por um longo habitat tropical, o elemento semita, móvel e adaptável como nenhum outro, terá dado ao colonizador português do Brasil algumas das suas principais condições físicas e psíquicas de êxito e de resistência. Entre outras, o realismo econômico que desde cedo corrigiu os excessos de espírito militar e religioso na formação brasileira” (FREYRE, 2006, p. 69-70).

Manoel Querino antecipa Gilberto Freyre, para quem o africano era, inclusive, em algumas atividades, superior ao colono português e aos indígenas. Ao menos quinze anos antes de **Casa-Grande & Senzala**, ele escreveu:

[...] o colono preto, ao ser transportado para a América, estava já aparelhado para o trabalho que o esperava aqui, como bom caçador, marinheiro, criador, extrator do sal, abundante em algumas regiões, minerador de ferro, pastor, agricultor, mercador de marfim, etc. Ao tempo do tráfico, já o africano conhecia o trabalho da mineração, pois lá abundava o ouro, a prata, o chumbo, o diamante e o ferro. (QUERINO, 2021, p. 13).

“Trabalhador”, “previdente” e “econômico” são alguns adjetivos utilizados por Querino, em **O Colono Preto como Fator da Civilização Brasileira**, para qualificar os africanos escravos que vieram para o Brasil. Veremos, mais adiante, que Jorge Amado se vale do mesmo expediente para descrever seus personagens negros, dos saveiristas da Baía de Todos os Santos aos trabalhadores das roças de cacau do sul da Bahia. A ideia de que a força de trabalho dos escravos ergueu a nação, suas estruturas físicas e simbólicas, promovendo o desenvolvimento econômico e cultural, é tópica recorrente na obra de Querino e alicerce da ficção amadiana.

Quem quer que compulse a nossa história certificar-se-á do valor e da contribuição do negro na defesa do território nacional, na agricultura, na mineração, como bandeirante, no movimento da independência, com as armas na mão, como elemento apreciável na família, e como o herói do trabalho em todas as aplicações úteis e proveitosas. Fora o braço propulsor do desenvolvimento manifestado no estado social do país, na cultura intelectual e nas grandes obras materiais, pois que, sem o dinheiro que tudo move, não haveria educadores nem educandos: feneceriam as aspirações mais brilhantes dissipar-se-iam as tentativas mais valiosas. Foi com o produto do seu labor que os ricos senhores puderam manter os filhos nas Universidades européias, e depois nas faculdades de ensino do País, instruindo-os, educando-os, donde saíram veneráveis sacerdotes, consumados políticos, notáveis cientistas, eméritos literatos, valorosos militares, e todos quantos, ao depois fizeram do Brasil colônia, o Brasil independente, nação culta, poderosa entre os povos civilizados. (QUERINO, 2021, p. 33-34).

Lendo os textos de Querino, não só compreendemos melhor a literatura de Jorge Amado como constatamos que a tese de Freyre, em **Casa-Grande & Senzala**, não era tão inédita assim. A diferença, nos parece, é que o intelectual baiano não frequentava os ambientes acadêmicos dentro e fora do país, nem gozava da legitimidade do sociólogo pernambucano entre a *intelligentsia* brasileira. O fato é que os dois autores estavam alinhados em uma ideia muito poderosa naquele momento, circunstância em que havia um forte desejo



de construção de uma identidade nacional e de identificação dos elementos fundamentais que conformariam uma nação única nas Américas. O que fazia do Brasil um país tão especial e singular?

Era preciso afirmar, portanto, contrariamente à negatividade do racismo científico, que nosso caráter incomum e excepcional se dava, justamente, por aquilo que durante séculos havia sido rejeitado: a miscigenação. Miscigenação, leia-se, sobretudo em Freyre e Querino, em uma prevalência da raça negra sobre as demais, em um evidente esforço de reparação para com os africanos escravizados, antecipando, inclusive, os movimentos sociais que iriam eclodir nos Estados Unidos e, em consequência, no Brasil nas décadas seguintes. Não se trata de desconsiderar os elementos português e indígena no hibridismo brasileiro, embora Querino os menospreze nas obras aqui referidas, mas de afirmar que aquilo que poderíamos chamar de “jeito brasileiro” era algo tributário do componente africano de nossa formação.

[...] Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo o que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem. Do moleque que foi o nosso primeiro companheiro de brinquedo. (FREYRE, 2006, p. 367).

O tipo baiano de Amado, os mulatos operários e pescadores, as mestiças do litoral de Ilhéus a Salvador, é a materialização do brasileiro freyriano de **Casa-Grande & Senzala**. José Cordeiro, de **Cacau**, Linda e Álvaro Lima, de **Suor**, Antonio Balduino, de **Jubiabá**, Livia e Guma, de **Mar Morto**, Pedro Bala e seu bando, de **Capitães da Areia**, Juca Badaró e Sinhô, de **Terras do Sem Fim**, Joaquim e Sérgio Moura, de **São Jorge dos Ilhéus**, são arquétipos construídos com boa fundamentação na ideia festiva e democrática do encontro de raças em território brasileiro, que confere às figuras do negro e do mestiço a categoria de síntese do povo baiano.

Antes de demonstrar como Amado emprega o discurso da mestiçagem em seus romances, é importante compreender de que maneira Freyre constrói o edifício da democracia racial e transforma completamente o modo como o negro era visto pela sociologia, abrindo caminho para estudos posteriores de grande importância, como os de Florestan Fernandes e Darcy Ribeiro. **Casa-Grande & Senzala**, como se sabe, é uma das mais importantes obras sobre a formação da sociedade brasileira e, a despeito de toda crítica que recebeu em função

do método freyriano, é fundamental para o entendimento das consequências da colonização e do regime escravocrata para a constituição histórica, social e política do Brasil.

Não é só a tese central da obra que é audaciosa, ao transformar a negatividade da raça negra em positividade por sua contribuição na miscigenação, mas a utilização de fontes de diversas naturezas – diários, anúncios de jornais, cartas, relatos de viajantes estrangeiros, livros de receita, cantigas de roda e de ninar –, sem contar o curioso cruzamento entre antropologia, literatura, sociologia e história que o autor empreende. Freyre reconstrói experiências, costumes, modos de falar, hábitos alimentares, etc., em uma narrativa que privilegia os pequenos gestos do dia-a-dia, a vida doméstica propriamente dita, vivida na casa grande e na senzala, para formar, dessa maneira, o retrato de uma sociedade miscigenada, democrática e alegre. No Brasil colonial de Gilberto Freyre, há “doçura nas relações de senhores com escravos domésticos” (FREYRE, 2006, p. 435).

Para defender seu ponto de vista, Freyre principia por explicar a “natural” diferença entre os portugueses e outros povos que se arriscaram nas colonizações do além-mar. Segundo ele, duas características são importantes para compreender o caráter específico da colonização portuguesa e o suposto sucesso da empreitada: a mobilidade e a miscibilidade do colono lusitano.

A mobilidade foi um dos segredos da vitória portuguesa; sem ela não se explicaria ter um Portugal quase sem gente, um pessoalzinho ralo, insignificante em número – sobejo de quanta epidemia, fome e sobretudo guerra afligiu a Península na Idade Média – conseguido salpicar virilmente do seu resto de sangue e de cultura populações tão diversas e a tão grandes distâncias umas das outras: na Ásia, na África, na América, em numerosas ilhas e arquipélagos. [...] Quanto à miscibilidade, nenhum povo colonizador, dos modernos, excedeu ou sequer igualou nesse ponto aos portugueses. Foi misturando-se gostosamente com mulheres de cor logo ao primeiro contato e multiplicando-se em filhos mestiços que uns milhares apenas de machos atrevidos conseguiram firmar-se na posse de terras vastíssimas e competir com povos grandes e numerosos na extensão de domínio colonial e na eficácia de ação colonizadora. A miscibilidade, mais do que a mobilidade, foi o processo pelo qual os portugueses compensaram-se da deficiência em massa ou volume humano para a colonização em larga escala e sobre áreas extensíssimas. (FREYRE, 2006, p. 70-71).

Apesar de seguir o culturalismo de Boas, que negava o determinismo biológico, Freyre afirma que o sucesso da colonização portuguesa se deveu ao fato de que as predisposições naturais dos próprios colonos, diferentemente dos espanhóis, franceses e britânicos, o permitiram se adaptar ao clima dos trópicos. O ímpeto sexual, de acordo com o sociólogo, também teria contribuído para que não houvesse qualquer impedimento de relação com as

mulheres indígenas e negras, uma vez que eles não teriam preconceito de raça e, rapidamente, multiplicaram a população mestiça nas primeiras décadas de colonização.

Para ele, havia ainda outro aspecto que teria concorrido para o êxito da empreitada portuguesa nas Américas, que tem a ver com a transição de uma colonização de pura extração de riqueza mineral, vegetal ou animal – como teria ocorrido na colonização hispânica – para um projeto colonizador que pudesse gerar riqueza local, ainda que este fosse inteiramente dependente da força de trabalho de escravos indígenas e negros. A presença do colono na terra a médio e longo prazo, bem como o inevitável aprofundamento das relações entre ele e os nativos, teria permitido, conforme Freyre, um novo tipo de colonização.

Semelhante deslocamento, embora imperfeitamente realizado, importou em uma nova fase e em um novo tipo de colonização: a "colônia de plantação", caracterizada pela base agrícola e pela permanência do colono na terra, em vez do seu fortuito contato com o meio e com a gente nativa. No Brasil iniciaram os portugueses a colonização em larga escala dos trópicos por uma técnica econômica e por uma política social inteiramente novas: apenas esboçadas nas ilhas subtropicais do Atlântico. A primeira: a utilização e o desenvolvimento de riqueza vegetal pelo capital e pelo esforço do particular; a agricultura; a sesmaria; a grande lavoura escravocrata. A segunda: o aproveitamento da gente nativa, principalmente da mulher, não só como instrumento de trabalho mas como elemento de formação da família. Semelhante política foi bem diversa da de extermínio ou segregação seguida por largo tempo no México e no Peru pelos espanhóis, exploradores de minas, e sempre e desbragadamente na América do Norte pelos ingleses. (FREYRE, 2006, p. 79).

O novo tipo de colonização ocorrido no Brasil, segundo o autor, foi muito menos um planejamento do Estado português do que o resultado de iniciativas particulares, de famílias e homens solteiros que se estabeleceram na colônia e aqui constituíram, ou ampliaram, esses agrupamentos de laços sanguíneos, misturando-se aos nativos ou aos negros africanos. A suposta predisposição do português ao sexo com mulheres de outras etnias, que daria à miscigenação um caráter complacente e flexível, em um processo quase pacífico e democrático, constitui, ao nosso ver, uma romantização do sistema colonialista.

Junte-se às vantagens, já apontadas, do português do século XV sobre os povos colonizadores seus contemporâneos, a da sua moral sexual, a moçárabe, a católica amaciada pela cantata com a maometana, e mais frouxa, mais relassa que a dos homens do Norte. Nem era entre eles a religião o mesmo duro e rígido sistema que entre os povos do Norte reformado e da própria Castela dramaticamente católica, mas uma liturgia antes social que religiosa, um doce cristianismo lírico com muitas reminiscências fálicas e animistas das religiões pagãs: os santos e os anjos só faltando tornar-se carne e descer dos altares nos dias de festa para se divertirem com o povo; os bois entrando pelas igrejas para ser benzidos

pelos padres; as mães ninando os filhinhos com as mesmas cantigas de louvar o Menino-Deus; as mulheres estéreis indo esfregar-se, de saia levantada, nas pernas de São Gonçalo do Amarante. (FREYRE, 2006, p. 84).

Tal fantasia, de uma nação mestiça, democrática, alegre e burlesca, contaminou profundamente a ficção amadiana. Tanto é assim que impera, em seus romances, a inteligência e grandeza de espírito do mulato, a sensualidade e esperteza da mestiça, a cordialidade entre pretos, pardos e brancos pobres, a paixão incontida do homem branco rico pela filha de uma negra desvalida, a alegria imoderada dos espoliados que dançam e cantam nas rodas de candomblé, a despeito do sofrimento e da injustiça social a que estão submetidos. Lendo o ficcionista e o sociólogo, em cotejo, não é possível negar que o “doce lirismo” do colono português de Freyre anima e contagia as caricaturas de Amado.

Freyre afirma ainda que até mesmo a religiosidade, portuguesa ou luso-brasileira, tem caráter diferenciado, porque se constata uma intimidade peculiar entre o devoto e o próprio santo: “Em Portugal, como no Brasil, enfeitam-se de tetéias, de jóias, de braceletes, de brincos, de coroas de ouro e diamante as imagens das virgens queridas ou dos Meninos-Deus como se fossem pessoas da família” (FREYRE, 2006, p. 303). Aspecto, aliás, muito presente em inúmeros personagens e enredos amadianos. O que dizer, por exemplo, do resgate da imagem do orixá Ogum, depois de ela ter sido apreendida em uma delegacia de Salvador, no romance *Capitães da Areia*? Pedro Bala liderou o plano que iria reaver o santo e devolvê-lo ao terreiro de Mãe Aninha.

O guarda amigo de Don’Aninha tinha dito que Ogum estava na sala de detidos, jogado sobre um armário, em meio a diversos outros objetos apreendidos em batidas várias em casas de ladrões. Naquela sala colocavam os que eram presos durante a noite antes de serem ouvidos ou pelo delegado ou pelos comissários de turno e que depois ou eram remetidos para as prisões ou para a rua. Ali, num canto, a princípio dentro de um armário que logo se encheu, depois junto ou sobre ele, colocavam objetos sem valor apreendidos nas batidas policiais. O plano de Pedro Bala era passar a noite ou parte dela na sala de detidos e levar ao sair se conseguisse sair a imagem de Ogum consigo. (AMADO, 2008, p. 107-108).

Pedro Bala coloca seu plano em prática, comete um delito para ser levado à delegacia, encontra Ogum em uma sala cheia de papéis e documentos e o esconde sob suas roupas folgadas. O líder dos Capitães da Areia passa a noite enrolado ao orixá, até ser libertado na manhã seguinte carregando a imagem consigo. Mesma relação de intimidade encontramos entre os coronéis do cacau de **Terras do Sem Fim**, Santo Antônio e São Jorge. As divindades são quase como integrantes das famílias, que conversam com seus fiéis e participam das comemorações e batizados. No dia de São Jorge, por exemplo, padroeiro da cidade de Ilhéus,

fazendeiros rivais são obrigados a se encontrar nas missas e festejos e, somente naquele dia, estabelecem uma trégua. Horácio e os irmãos Badaró andam lado a lado, carregando a imagem do santo guerreiro.

Fizeram espaço e saiu o andor de São Jorge, grande e rico. O Santo era enorme, montado no seu cavalo, matando o dragão. Traziam-no, nos varais da frente, Horácio e Sinhô Badaró. E, nos de trás, Dr. Genaro e Dr. Jessé. Estes conversavam entre si, como amigos. Mas, Horácio e Sinhô nem se fitavam, iam sérios, o olhar na frente, os passos simétricos. Vestiam os quatro uma bata vermelha sobre os fraques negros. (AMADO, 2008, p. 180).

São Jorge, à frente do cortejo, é quase como um general vitorioso após inúmeras batalhas. A descrição da festa do padroeiro de Ilhéus nesse trecho do romance guarda semelhanças com o tratado freyriano sobre o catolicismo popular, em que “santos milagrosos como Santo Antônio, São Jorge e São Sebastião foram entre nós sagrados capitães ou chefes militares como qualquer poderoso senhor de engenho”, que, nas procissões, eram carregados como “grandes chefes que tivessem triunfado em lutas ou guerras” (FREYRE, 2006, p. 303-304). Não é raro, portanto, encontrarmos na ficção amadiana essa curiosa relação de proximidade entre deuses do panteão africano, ou mesmo santos católicos, e seus filhos e devotos na terra.

À parte o tema da religiosidade brasileira, retomemos a questão da alegria e festividade burlesca dos negros e mestiços brasileiros que ecoam nas personagens da ficção amadiana. Tanto Freyre quanto Amado atribuem ao africano tais características, desprezando o componente indígena nesse quesito.

A introversão do índio, em contraste com a extroversão do negro da África, pode-se verificar a qualquer momento no fácil laboratório que, para experiências desse gênero, é o Brasil. Contrastando-se o comportamento de populações negróides como a baiana - alegre, expansiva, sociável, loquaz - com outras menos influenciadas pelo sangue negro e mais pelo indígena - a piauiense, a paraibana ou mesmo a pernambucana - tem-se a impressão de povos diversos. Populações tristonhas, caladas, sonsas e até sorumbáticas, as do extremo Nordeste, principalmente nos sertões; sem a alegria comunicativa dos baianos; sem aquela sua petulância às vezes irritante. Mas também sem a sua graça, a sua espontaneidade, a sua cortesia, o seu riso bom e contagioso. Na Bahia tem-se a impressão de que todo dia é dia de festa. Festa de igreja brasileira com folha de canela, bolo, foguete, namoro. (FREYRE, 2006, p. 372).

A construção de certa imagem festiva e dócil dos baianos, muitas vezes apontada pelos críticos brasileiros do século XX como característica marcante do discurso literário de Amado, parece ter origem na tese de Freyre de que o componente africano é aquele

responsável por animar a “vida doméstica do brasileiro”. Enquanto o português seria naturalmente melancólico e sorumbático, o indígena, por sua vez, calado e desconfiado, o negro seria o elemento risonho e alegre desse particular hibridismo.

[...] A risada do negro é que quebrou toda essa "apagada e vil tristeza" em que se foi abafando a vida nas casas-grandes. Ele que deu alegria aos são-joões de engenho; que animou os bumbas-meu-boi, os cavalos-marinhos, os carnavais, as festas de Reis. Que à sombra da Igreja inundou das reminiscências alegres de seus cultos totêmicos e fálicos as festas populares do Brasil; na véspera de Reis e depois, pelo carnaval, coroando os seus reis e as suas rainhas; fazendo sair debaixo de umbelas e de estandartes místicos, entre luzes quase de procissão seus ranchos protegidos por animais - águias, pavões, elefantes, peixes, cachorros, carneiros, avestruzes, canários - cada rancho com o seu bicho feito de folha-de-flandres conduzido à cabeça, triunfalmente; os negros cantando e dançando, exuberantes, expansivos. (FREYRE, 2006, p. 551).

A defesa do negro como elemento positivo da miscigenação brasileira é o terreno fértil para o desenvolvimento da ideia de que o componente africano era, efetivamente, superior aos demais. Leitor dedicado de **Casa Grande & Senzala**, Jorge Amado constrói, a partir dos pressupostos freyrianos, e também sob influência de Querino, algo novo e, realmente, inédito na literatura brasileira: a representação do negro de forma favorável e positiva. Embora seja um dos precursores dessa mudança de representação, Amado fazia parte de um movimento que, mais cedo ou mais tarde, reconheceria a grandeza do povo negro para a formação cultural do país.

Para compreender essa alteração no discurso literário brasileiro, é necessário reconhecer que a ambivalência marcante de nossa cultura nunca foi motivo de orgulho para os intelectuais e escritores. Ao contrário, muitos autores, anteriores ao projeto modernista, procuraram mascarar-la por meio da idealização, haja vista o esforço dos autores românticos para figurar o indígena dentro de atributos e costumes europeus (CANDIDO, 2006, p. 126). Quanto ao negro, o empenho dos intelectuais foi em outro sentido: a tentativa de apagamento de sua presença nas cenas e histórias de nossa literatura, principalmente se considerarmos o arquivo literário canônico.

Nas primeiras décadas do século XX, no entanto, acompanhamos o afloramento de movimentos dispostos a romper com as tendências que até então dominavam a cultura brasileira, uma vez que identificamos um esforço de valorização daquilo que seriam as características próprias da nação, que antes eram, supostamente, dissimuladas. A mistura de raças e a natureza multicultural do Brasil passam a ser vistos como estratégia de fortalecimento do caráter nacional, ainda que a proposta do projeto modernista esteja fundada

em procedimentos importados das vanguardas europeias. Como refere Schwartz (1995, p. 579):

[...] A busca do exotismo, a introdução de uma estética baseada na plástica dos fetiches africanos ou das máscaras polinésias e o retorno aos elementos primitivos da cultura são alguns dos fatores determinantes das novas regras de composição da vanguarda parisiense das primeiras décadas do século.

Na Europa, importantes nomes das artes plásticas, como Picasso, Braque e Klee, recorrem ao chamado “primitivismo” e trazem para suas obras símbolos e imagens de referenciais africanos, abrindo caminho para que a literatura europeia também se apropriasse da nova temática. No Brasil, na esteira desta tendência importada dos europeus, o mestiço e o negro são, definitivamente, incorporados ao universo temático das artes e das ciências sociais, transformando aquilo que era obstáculo para o desenvolvimento da cultura em elemento fundamental de composição da nação brasileira.

A partir da Semana de 22, há, portanto, um esforço em retratar temas afro-brasileiros e africanos, e na literatura, mais propriamente, o interesse em incorporar construções linguísticas próprias da oralidade e, em alguns casos, a apropriação de palavras e expressões oriundas de idiomas africanos falados nos terreiros de candomblé. O universo humano, social, artístico e cultural do negro torna-se um tema de grande interesse nesse período, bem como a preocupação em resgatar a história dos povos formadores de nossa nacionalidade, seja no continente africano, seja na diáspora. Personagens como Zumbi dos Palmares, Ganga Zumba e Xica da Silva, passam a figurar na cena cultural brasileira e, junto a eles, um desejo de recuperar importantes episódios que estão ligados à resistência do negro diante das atrocidades do colonialismo e da escravidão. Assim, lutas e insurreições apagadas da historiografia oficial, como a Revolta dos Malês, ganham espaço na literatura e reforçam o combate ao racismo e a submissão dos povos escravizados.

No entanto, a maior parte dos artistas, engajados neste esforço de representação da cultura negra, era formada por brancos, membros da elite intelectual e, em geral, desvinculados da realidade vivenciada pelos negros em nossa sociedade. É o que Schwartz e Oliveira vão chamar de **negrismo**, que seria a tendência a representar na literatura ou nas artes as ideias, os sentimentos ou os costumes dos negros.

[...] Trata-se de um discurso plástico produzido por uma elite artística branca e europeia que incorpora uma temática negra para divulgá-la junto a um público também branco, em geral pertencente ao mesmo grupo de elite cultural. Por tudo isso, as manifestações artísticas europeias inspiradas no negrismo, embora tenham revolucionado a arte moderna, não são uma

tendência ideológica de fundo liberacionista. Em momento algum visam preservar a identidade do negro através de sua histórica, ou mesmo representar um movimento de conscientização, como ocorreria mais tarde com a negritude, de caráter acentuadamente político. (SCHWARTZ, 1995, p. 580).

Assim, para o autor, o discurso do **negrismo** não ajudaria a romper com a estrutura do racismo, nem tampouco seria capaz de mobilizar a população negra para a ação política, visto que o público receptor destas obras, de maneira geral, seria composto por pessoas de classe e raça semelhantes aos artistas que as produziram. Não há, nesse sentido, a criação de outros “espaços mediadores entre o texto e o receptor, tais como saraus literários na periferia, lançamentos festivos, encenações teatrais, rodas de poesia, manifestações políticas [...], entre outras ações” (OLIVEIRA, 2017, p. 158). Portanto, o resultado do **negrismo** não ultrapassa a exploração gratuita de elementos culturais africanos ou da diáspora, estando mais associado a uma espécie de “folclorismo” do que propriamente a uma representação fundada e construída a partir de uma vivência da cultura negra, dos seus espaços de enfrentamento e de luta.

Nesse sentido, desde as primeiras obras publicadas no início do século XX, que é quando temos, finalmente, um protagonismo afrodescendente na prosa brasileira, o que encontramos são personagens marcados pelo estereótipo: em **Rio negro** (1914), de Coelho Neto, por exemplo, temos um escravo que é cooptado pelo senhor e atua como um feitor moralista a serviço do homem branco, já em **O feiticeiro** (1922), de Xavier Marques, há a representação do culto aos orixás associado a rituais de feitiçaria. Anos depois, com **Macunaíma**, de Mário de Andrade, o autor nos apresenta o “herói sem nenhum caráter”, mistura de índio e negro, nascido no meio do mato, que se torna branco ao longo de sua jornada até a cidade grande, em uma sugestão de que o embranquecimento leva à civilização. Aqui, mais uma vez, o candomblé é representado como prática de feitiço e, nesta que é a obra mais importante do Modernismo brasileiro, rituais sagrados são tratados em tom de sátira e deboche.

Mário de Andrade, em *Macunaíma* (a obra central e mais característica do movimento), compendiou alegremente lendas de índios, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face do europeu, mostrando como a cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura. (CANDIDO, 2006, p. 126-127).

O surgimento de protagonistas negros ou mestiços na literatura brasileira aumentou, consideravelmente, nos anos seguintes à publicação de **Macunaíma**. De acordo com Coutinho, a fase identificada com o experimentalismo dá lugar “ao florescimento de um surto



novelístico nas duas direções tradicionais da ficção brasileira: a regionalista e a psicológica e de costumes, ambas marcadas por um cunho de brasilidade e de intensificação da marca brasileira na literatura” (COUTINHO, 2004, p. 275). Aqui, podemos entender “brasilidade” como a preocupação em representar os elementos fundantes de nossa formação social, que, inevitavelmente, passa pela cultura afro-brasileira.

Jorge Amado, assim como seus coetâneos, empreendeu um significativo trabalho de representação da cultura negra em seus romances, que tem início, como já referimos, com **Jubiabá** (1935). É possível identificar nele a tese freyriana da superioridade do negro em relação aos outros elementos de nossa formação. Um primeiro aspecto a ser destacado na trama do romance diz respeito à trajetória do protagonista, que logo no início é marcada por um antagonismo de caráter racial, posto que Balduíno tem verdadeira aversão aos brancos: “Onde está o negro Antônio Balduíno que derrubava brancos?”, “Antônio Balduíno olhava satisfeito o branco estendido aos seus pés” e “O branco era fraco... Branco não se aguenta com o negro Antônio Balduíno... Eu cá sou é macho” (AMADO, 1970). O autor parece reforçar essa hostilidade ao começar o romance com um violento confronto entre Balduíno, negro da Bahia, e Ergin, lutador branco, oriundo da Alemanha. A rejeição ao homem branco, que é uma constante na vida do personagem, só parece ter fim quando Balduíno entra para o movimento grevista e percebe, tomado de súbita consciência de classe, que “aprendeu a amar a todos os mulatos, todos os negros, todos os brancos, que na terra, no bojo dos navios sobre o mar, são escravos que estão rebentando as cadeias” (AMADO, 1970, p. 306). Se na abertura do romance temos um Balduíno inimigo dos brancos, que espanca um alemão em uma luta de boxe, na última cena da narrativa conhecemos o Balduíno politizado, consciente da exploração capitalista, que “estende a mão calosa e grande e responde ao adeus de Hans, o marinheiro”, um branco que parte em uma embarcação pela Baía de Todos os Santos (AMADO, 1970, p. 306).

Em **Jubiabá**, o marxismo vem associado às lutas do povo negro, em uma ideia de que o capitalismo substituiu a escravidão. À medida que adentra o universo das lutas sociais, Balduíno vê seu antagonismo racial diminuir, fazendo com que ele passe a enxergar, no contexto do capitalismo, a suposta igualdade entre negros, mestiços e brancos pobres. Em um momento da narrativa, quando o protagonista participa de uma reunião grevista, Amado parece querer falar pela voz de um estivador negro que bate na mesa para chamar a atenção dos companheiros: “Sei que tem homens aqui que têm filhos com fome e mulher com fome. Aqueles galegos que dirigem os bondes também estão com fome. A gente é negro, eles são brancos, mas nesta hora tudo é pobre com fome...” (AMADO, 1970, p. 271). A ideia de que o

capitalismo não distingue raça e gênero é reforçada em vários momentos do romance, em um claro esforço do autor em estar de acordo com a doutrina socialista, sem perceber que, ao operar este discurso, estava minimizando o racismo e corroborando com a suposta democracia racial que passava a vigorar entre os intelectuais daquele período.

Ao analisar o romance **Os tambores de São Luís** (1975), de Josué Montello, Eduardo de Assis Duarte (2013, p. 148) percebe o mesmo procedimento utilizado por Jorge Amado, ou seja, o texto literário como defesa de uma mestiçagem que pudesse revelar o caráter original brasileiro, apagando as diferenças entre brancos, mestiços e negros, em consonância com as ideias de Gilberto Freyre. O protagonista Damião, um ex-escravo que escapou por pouco da castração, se emociona, durante a velhice, ao ver seus descendentes mestiços, nem brancos, nem negros, representando a raça que formaria a nação brasileira. Para Duarte, “reforça-se, pois, a perspectiva externa e descompromissada que marca a representação do negro no romance modernista, em muitos deles uma representação empenhada em promover o esquecimento do passado escravocrata” (DUARTE, 2013, p. 148).

Um segundo aspecto importante que devemos considerar ao analisar a prosa produzida no Brasil nas primeiras décadas do século XX, tem a ver com a representação do universo social, humano e cultural do negro naquela sociedade. Mais do que colocar a figura do negro como protagonista da história, os autores também o inserem em um coletivo que lhe é próprio. Assim, o espaço de movimentação das personagens nestas narrativas deixa de ser os grandes salões da aristocracia ou as propriedades dos senhores de engenho na zona rural, para se tornar, agora, nos barracos pobres em comunidades na periferia, os terreiros de candomblé, a zona portuária, os bares frequentados por estivadores e operários, os cortiços e prostíbulos. Em **Jubiabá**, nas primeiras páginas do romance, assim o autor nos apresenta o Morro do Capa Negro, onde nasceu Balduino:

A vida do morro do Capa-Negro era difícil e dura. Aqueles homens todos trabalhavam muito, alguns no cais, carregando e descarregando navios ou conduzindo malas de viajantes, outros em fábricas distantes e em ofícios pobres: sapateiro, alfaiate, barbeiro. Negras vendiam arroz-doce, mungunzá, sarapatel, acarajé, nas ruas tortuosas da cidade, negras lavavam roupa, negras eram cozinheiras em casas ricas dos bairros chiques. Muitos dos garotos trabalhavam também. Eram engraxates, levavam recados, vendiam jornais. Alguns iam para casas bonitas e eram crias de famílias de dinheiro. Os mais se estendiam pelas ladeiras do morro em brigas, correrias, brincadeiras. Esses eram os mais novinhos. Já sabiam do seu destino desde cedo: cresceriam e iriam para o cais onde ficariam curvos sob o peso dos sacos cheios de cacau, ou ganhariam a vida nas fábricas enormes. (AMADO, 1970, p. 39).

Em um capítulo denominado **Criouléu**, termo dicionarizado para “reunião, ou baile popular, frequentada predominantemente por gente crioula”, o autor descreve o estabelecimento “Liberdade na Bahia”, que reunia “toda a criadagem das casas mais ricas, todas as mulatas que vendem doces na rua, os soldados do 19, os negros que estão espalhados pela cidade” (AMADO, 1970, p. 238). O local, ponto de encontro dos negros pobres de Salvador, marca a divisão social da cidade e serve também para delimitar o espaço de circulação do personagem Balduíno que, mesmo frequentando o lugar em “dias de grande baile”, preferia “ir dançar nas macumbas a dança religiosa dos santos” (AMADO, 1970, p. 238). Ao ambientar as personagens neste universo próprio, ainda desconhecido por grande parte dos leitores de Jorge Amado, em geral, brancos e de classe média, o autor demonstra simpatia com a cultura negra, embora empreenda uma descrição caricata e, por vezes, superficial destes ambientes<sup>66</sup>.

Em **Jubiabá**, a busca pelo exotismo e a incorporação de elementos da cultura africana, enquanto projeto temático do Modernismo brasileiro, inspirado nas vanguardas artísticas da Europa, constituem-se também nos recursos linguísticos. Logo que o pai de santo Jubiabá é apresentado, nos primeiros capítulos da narrativa, inspirando medo e receio dos outros personagens, inclusive do próprio Balduíno que ainda era criança, temos contato com um conjunto de palavras provenientes do léxico *iorubá*<sup>67</sup> ou *nagô*, como refere o autor no próprio texto: “Ôjú ànun fó ti ka, li ôkú”. As denominações de alguns orixás e suas qualidades, bem como as nomenclaturas com os cargos e funções dos integrantes das famílias de santo, também são referidas pelo narrador. No entanto, mais uma vez, as descrições, de tão

---

<sup>66</sup> Para Oliveira, os autores negristas não levam em conta a relação entre escritura e experiência, que está presente, por exemplo, nos escritores da literatura afro-brasileira, já que, para estes, há um forte compromisso identitário e comunitário. Não há, portanto, traços autobiográficos nestas narrativas, tampouco aquilo que a escritora Conceição Evaristo vai chamar de “escrivência” (OLIVEIRA, 2017, p. 157). Nesse sentido, o ponto de vista do autor tem muito a dizer sobre a maneira como ele escreve. Na linguagem negrista, a visão de mundo ainda se prende à cópia de modelos europeus e à assimilação cultural, entendidas como vias de expressão. Desta maneira, o ponto de vista predominante no âmbito do negrismo ainda reflete o discurso do colonizador em seus matizes passados e presentes, configurando-se como discurso do mesmo, embora até promova ressignificações sobre a experiência negra em diversos tempos e espaços (OLIVEIRA, 2017, p. 157, grifo do autor). Notemos, por exemplo, o caráter folclórico e caricatural da representação que o autor constrói para o terreiro do pai de santo Jubiabá e os rituais sagrados do candomblé. Como em **Macunaíma** e **O feiticeiro**, o que se constata é a reprodução do discurso do colonizador, associando as práticas e os ritos sagrados das religiões de matriz africana com a feitiçaria: “Depois veio um negro que queria fazer um despacho. Falou em voz baixa, próximo ao ouvido de Jubiabá. O pai-de-santo se levantou e ajudado pelo negro penetrou no quarto. Voltaram minutos depois e no dia seguinte apareceu um feitiço forte, farinha misturada com azeite de dendê, quatro mil-réis em pratos de dez tostões, dois vinténs de cobre e um urubu novinho ainda vivo, na porta de Henrique Padeiro, que pegou uma doença misteriosa e morreu dela tempos após” (AMADO, 1970, p. 109).

<sup>67</sup> Povos do sudoeste da Nigéria, com grupos espalhados pela região do Benin e ao norte na República do Togo. Trazidos para o Brasil em grandes levadas durante o período da escravidão, aqui receberam a denominação de nagô. Esse grupo etnolinguístico exerceu um forte domínio social e religioso sobre outras etnias africanas também escravizadas em território brasileiro.

excessivas, mais parecem querer impressionar o leitor, desconhecido daqueles elementos, do que, realmente, criar uma atmosfera do sagrado. Notemos, no excerto abaixo, o tom folclórico para representação dos rituais de incorporação:

Oxalufã, que era Oxalá velho, só reverenciou Jubiabá. E dançou entre as feitas até que Maria dos Reis caiu estremunhando no chão, assim mesmo sacudindo o corpo no jeito da dança, espumando pela boca e pelo sexo. Na sala estavam todos enlouquecidos e dançavam todos ao som dos atabaques, agogôs, chocalhos, cabaças. E os santos dançavam também ao som da velha música da África, dançavam todos os quatro, entre as feitas, ao redor dos ogãs. E eram Oxóssi, o deus da caça, Xangô, o deus do raio e do trovão, Omolu, o deus da bexiga, e Oxalá, o maior de todos, que se espojava no chão. (AMADO, 1970, p. 101).

As religiões de matriz africana ainda são duramente criticadas pelo personagem Balduino que, ao final de sua trajetória como “herói positivo”, vê o culto aos orixás como um impedimento à consciência de classe e ao desenvolvimento das lutas socialistas. Se para Marx, a religião representaria o ópio do povo, ela também não pode ser parte de um processo revolucionário, porque estaria ligada menos à resistência do que a alienação. A crítica ao candomblé, a partir da ideia de uma passividade diante da miséria e da opressão, se dá quando o protagonista vai avisar aos “negros que estão na macumba de pai Jubiabá” sobre a greve que se instaurou na cidade. Antônio Balduino, que não compreende porque o pai de santo nunca lhe falou sobre a greve e a resistência ao capital, interrompe a dança no barracão:

— Meu povo, vocês não sabe nada... Eu tou pensando na minha cabeça que vocês não sabe nada... Vocês precisam ver a greve, ir para a greve. Negro faz greve, não é mais escravo. Que adianta negro rezar, negro vir cantar para Oxóssi? Os ricos manda fechar a festa de Oxóssi. Uma vez os polícias fecharam a festa de Oxalá quando ele era Oxalufã, o velho. E pai Jubiabá foi com eles, foi pra cadeia. (AMADO, 1970, p. 278).

Ao final da narrativa, convertido em líder grevista, Antônio Balduino se revolta com a suposta passividade dos filhos de santo do terreiro e não compreende porque Jubiabá, seu guia e conselheiro, que lhe apresentou a história de Zumbi dos Palmares, não conhecia nada sobre a greve, enquanto movimento que permite aos homens, negros e brancos, escravizados agora pelo capitalismo, terem um espaço de luta nesta sociedade.

Como refere Oliveira, ainda que estas representações da cultura negra estejam desvinculadas de uma realidade vivida, portanto incapazes de promover ação política, e que estes autores do negrismo estejam associados à ideia de uma democracia racial na defesa da mestiçagem brasileira, não se pode dizer que estas produções são desprezíveis no que diz respeito à afirmação da cultura e dos valores da população negra:

Mesmo enunciando a partir de um ponto de vista externo à condição negra, interferem num campo espinhoso, que é o imaginário eurocêntrico que paira sobre o país. Os autores são dignos de mérito por inaugurar uma série de debates na sociedade brasileira acerca da experiência negra, materializada em literatura. Logo, os textos negristas ajudaram a formatar novas imagens identitárias: diferentes daquelas calcadas no etnocentrismo, mas ainda distantes da diversidade à conformação social brasileira. (OLIVEIRA, 2017, p. 158).

As características identificadas com o negrismo, encontradas em **Jubiabá**, publicado quando o autor tinha apenas 23 anos, não estão necessariamente presentes em outras obras do escritor, a exemplo de **Tenda das Milagres** (1968) e tantas outras que tratam, direta ou indiretamente, sobre a cultura negra e o universo das religiões de matriz africana. Ainda que seja possível criticá-la sob diversos aspectos, ela, incontestavelmente, inaugura o debate sobre a figura do negro na ficção brasileira e o coloca como protagonista do processo de formação social do país. Um alinhamento, portanto, evidente ao pensamento de Gilberto Freyre.

Outro ponto de convergência relevante entre as obras dos dois autores tem a ver com a figura feminina e seu lugar na sociedade patriarcal da Casa Grande e da senzala, dos sobrados e dos mucambos. A valorização das personagens femininas, seu protagonismo e importância nas narrativas amadianas, foi, com frequência, lida pela crítica como uma ruptura com a ordem machista e patriarcal, com base em teorias femininas que afloraram após os estudos culturais americanos. A tópica da mulher forte, independente e dona de seu destino, entretanto, já podia ser encontrada em **Sobrados e Mucambos**, publicado nos anos de 1930, antes de Amado escrever os romances que consagrariam suas grandes personagens femininas, a exemplo de Gabriela, Dona Flor, Tieta e Tereza Batista.

Tais mulheres que, na administração de fazendas enormes, deram mostras de extraordinária capacidade de ação – andando a cavalo por toda parte, lidando com os vaqueiros, com os mestres de açúcar, com os cambiteiros, dando ordens aos negros, tudo com uma firmeza de voz, uma autoridade de gesto, uma segurança, um desassombro, uma resistência igual à dos homens – mostraram até que ponto era do regime social de compressão da mulher, e não já do sexo, o franzino, o mole, o frágil do corpo, a domesticidade, a delicadeza exagerada. Mostraram-se capazes de exercer o mando patriarcal quase com o mesmo vigor dos homens. Às vezes com maior energia do que os maridos já mortos ou ainda vivos, porém dominados, excepcionalmente, por elas. De onde os casos de filhos que tomaram das mães não só mais ilustres pelo sangue e mais poderosas pelo prestígio da fortuna como mais enérgicas pela ação, os nomes de família. (FREYRE, 2003, p. 210).

Freyre ainda discorre a respeito do olhar patriarcal sobre a mulher, algo que também é presente na literatura de Amado. O corpo feminino como objeto de desejo nesta sociedade patriarcal, retratado com rigor de detalhes em muitas obras amadianas, é compreendido pela

crítica brasileira do século XXI como discurso machista, sendo Jorge Amado um autor que teria contribuído para a objetificação da mulher. Ao lermos os textos freyrianos, no entanto, iremos perceber que esse tipo de representação atende a uma ordem patriarcal e escravocrata, que se estabelece segundo o poder do pai, do homem provedor, que dominava a casa grande e o sobrado. Amado, por isso, não estaria inventando um sistema machista, mas roborando o discurso sociológico de Freyre para construir sua ficção de negociação com o mundo social.

O culto pela mulher, que se reflete nessa etiqueta e nessa literatura, e também numa arte igualmente erótica – uma música açucarada, uma pintura romântica, cor-de-rosa, uma escultura sem outra coragem que a do gracioso, a não ser a do nu (mas não o puro, e sim o obscuro); esse culto pela mulher, bem apurado, é, talvez, um culto narcisista do homem patriarcal, do sexo dominante, que se serve do oprimido – dos pés, das mãos, das tranças, do pescoço, das coxas, dos seios, das ancas da mulher, como de alguma coisa de quente e doce que lhe amacie, lhe excite e lhe aumente a volutuosidade e o gozo. O homem patriarcal se roça pela mulher macia, frágil, fingindo adorá-la, mas na verdade para sentir-se mais sexo forte, sexo nobre, mais sexo dominador. (FREYRE, 2003, p. 212-213).

Mesmo o tom lascivo e sensual atribuído ao discurso literário de Amado pode ser facilmente encontrado em muitos trechos de **Casa Grande & Senzala** e **Sobrados e Mucambos**. Amado não somente os leu com dedicação e crença irrestrita à miscigenação, mas ele, de fato, ficou impressionado com o pensamento freyriano durante o I Congresso Afro-brasileiro, coordenado pelo sociólogo em Recife, no ano de 1934. Tanto é assim que três anos depois, a segunda edição do congresso aconteceria em Salvador, sob a coordenação de Édison Carneiro, amigo do escritor e seu contemporâneo na Academia dos Rebeldes. Não nos esqueçamos que *Jubiabá*, ficção que inaugura a representação positiva do negro na literatura brasileira, seria publicado no intervalo entre os dois eventos.

## 5. CONCLUSÃO

Em Jorge Amado, ao menos nos textos referidos neste *corpus*, como vimos, as teorias freyrianas da mestiçagem se fundem com os regimes discursivos do realismo socialista soviético e do romantismo alemão para a constituição de uma literatura *sui generis*, que não pode ser apenas ficção de reflexo sociológico, porque, ao empreender sua representação, carrega elementos simbólicos, validados por complexos sistemas de verdade atravessados por teorias sociais, regramentos poéticos, visões cosmológicas, crenças religiosas, etc. Um tipo de ficção que não é somente a expressão, ou mesmo imitação, de alguma coisa fora dela, mas uma inovação do próprio mundo natural, porque o incrementa com novos elementos, construindo uma nova “realidade”. Esta que é, portanto, aumentada em relação ao referente inicial. Ficção que é, por fim, mais do que mimesis.

É assim que pretendemos concluir nossa tese, na defesa de que a obra de arte é muito mais do que a realização de algo novo enquanto forma, porque a entendemos, simultaneamente, como forma e fundo, uma vez que, como dissemos, coloca em cena discursos fora de seu regime estético específico. Ao mundo natural, ela irá acrescentar sempre algo novo, “mundo imaginário ou heterocósmico” (PAREYSON, 1997, p. 81), que ajuda a incrementar aquilo que costumamos chamar de vida empírica. O tal mundo social que seria retratado na obra é, na verdade, contaminado por visões cosmológicas, posturas filosóficas, práticas, valores morais e religiosos, saberes, falares, desejos, em suma, uma pluralidade de significados e uma variedade infinita de funções humanas. Deste modo, restringi-la à forma (estruturalismo) ou ao fundo (sociologismo literário), é, sem dúvida, pouco para o tanto que a obra de arte é capaz de nos oferecer.

Nosso esforço foi, precisamente, nesse sentido, de abrir uma nova via de interpretação, que pudesse evitar o binarismo da crítica literária brasileira do século XX, que, mesmo em perspectivas opostas, conferia a Jorge Amado um lugar de inferioridade. Ora arauto das putas e vagabundos da velha Salvador, ora cronista social da formação histórica das cidades grapiúnas. Por vezes, executor medíocre das estruturas linguísticas e das possibilidades estéticas do objeto literário, que não soube acompanhar as inovações da prosa moderna. Reprodutor vulgar dos falares das populações de sua terra, sendo, por isso mesmo, apenas regional. Regionalista, por sua vez, que não compreendeu a dimensão universal do particular, que não soube dar a seus personagens a grandeza das figuras de Joyce, Kafka e Woolf.

Como evidenciamos até aqui, não nos cabe, do mesmo modo, o papel de tentar reposicionar o escritor baiano em um lugar de superioridade. Não se trata de hierarquização de autores, de classificar a obra de Jorge Amado como melhor ou pior que a de Clarice Lispector ou Guimarães Rosa, mas de ampliar o debate sobre este autor, instaurando uma possibilidade de leitura e análise que possa confrontar o princípio de oposição dicotômica que, inúmeras vezes, referimos neste trabalho. Poderíamos dizer ainda, efetivamente, que se trata de um esforço revisionista de tudo daquilo que se convencionou chamar de “modernismo brasileiro”, isto é, conjunto diverso e heterogêneo de obras publicadas após a Semana de Arte Moderna.

O deslocamento do lugar comum “romances modernistas”, em um exame específico sobre determinadas obras circunscritas sob tal categoria, como fizemos ao longo deste trabalho, nos ajuda a compreender melhor o mecanismo teórico-crítico que constituiu o cânone moderno, classificando romances meritórios e relevantes e desclassificando aqueles que, nas décadas seguintes, seriam desconsiderados por críticos e professores universitários. É, precisamente, neste espaço que gostaríamos de posicionar nosso trabalho, em uma espécie de debate revisionista do cânone moderno, na tentativa, ainda que incipiente, de deslocar paradigmas já estabelecidos e bem consolidados pela crítica de literatura no Brasil.

O empreendimento teórico-metodológico que colocou a ficção de Jorge Amado sob suspeição, ou até em um lugar de relativa invisibilidade no meio acadêmico, como já demonstramos aqui, deve ser, ele mesmo, colocado sob suspeição, porque é apenas um exame sincrônico, histórico e, portanto, datado. Não deveria ser tomado por universal, nem tampouco considerado definitivo. Com Jauss, aprendemos que a exegese literária é inconclusa, temporânea e sempre contestável, logo, aberta a novos deslocamentos. O abandono da ideia de uma “interpretação correta” nos permite um duplo movimento, o primeiro no sentido de compreender as condições históricas e sociais que mediaram as formações de sentido – aquele conjunto de coisas de que os leitores dispunham para compreender a realidade e suas disposições recepcionais mediadas por condições históricas distintas –, e o segundo que nos permite o reposicionamento de autores e obras no interior desta cadeia de recepções.

Ora, ao final desta pesquisa, já não aceitaríamos tão facilmente a ideia de que Jorge Amado seria um mero “contador de histórias” regionais, “romancista voltado para os marginais”, autor de crônicas localistas, com personagens modestos e superficiais, que não inspiram universalidade. Ao adicionarmos novo sedimento à cadeia recepcional da literatura amadiana, também não podemos consentir com a sentença da crítica canônica, qual seja, a noção de que a literatura de Amado seria piegas, folclórica e pitoresca, “populismo literário



cheio de equívocos” (BOSI, 1994, p. 459). A tentativa de exclusão do cânone moderno, por meio da categoria regionalista, que segrega obras a partir do trinômio cultura/centro/progresso, em oposição ao regional/periferia/atraso, é somente o juízo de uma “autoridade intelectual”. Neste caso específico, Alfredo Bosi, autor de uma das mais respeitáveis histórias literárias feitas no país, a **História Concisa da Literatura Brasileira**, constituidora do cânone moderno e guia das linhas de pesquisa dos cursos de graduação e pós-graduação no Brasil na segunda metade do século XX e início do XXI. Não é pouca coisa. Mas, como demonstrou Alves (2006), fica explícito que há “hierarquias legitimadas pela modernidade”, uma divisão evidente entre alta e baixa literatura, entre o “racional e o instintivo, entre a cultura e natureza, entre o integrado na vida ocidental capitalista e a periferia (atrasada)” (ALVES, 2006, p. 204). Em suma, o regional e o universal.

Novamente, não defenderemos Jorge Amado como universal, porque, à vista de tudo que já dissemos aqui, não seria sensato conferir validade a tal categoria que pressupõe a atemporalidade, mas também não aceitamos a ideia do regional, por todos os motivos que apresentamos no terceiro capítulo deste trabalho. O que nos parece importante é, primeiro, suspender toda a naturalização que marca o exame normalizado dos objetos literários, para, posteriormente, pensá-los como um tipo de discurso que, inevitavelmente, é atravessado por inúmeros outros, de naturezas distintas. Ou seja, não são discursos ocupados com a verdade ou a falsidade da realidade, como é natural que possa ocorrer com os discursos científicos e filosóficos, mas, sim, um tipo de discurso capaz de revelar e documentar os sistemas de representação e de convenções simbólicas mobilizados no momento de sua invenção, por um ato intencional de fingimento que produz a figuração de algo possível, no interior daquela conjuntura social e política em que ele foi constituído.

Por isso, o esforço é de restituir, como fizemos no último capítulo, os sistemas de representação reconhecidos (democracia racial freyriana, realismo social soviético, revolução socialista, utopias comunistas, formação do Estado brasileiro e romantismo alemão) no período em que as obras deste *corpus* foram produzidas, publicadas e postas em funcionamento. Algo que, àquele tempo, era dado como verossímil, tendo em vista sempre que o verossímil muda em função do tempo histórico e do espaço geográfico, porque é, efetivamente, convenção de determinada sociedade em determinado tempo. Sabemos que, inevitavelmente, as convenções que hoje são válidas irão perder sua validade. É neste sentido que examinar literatura pressupõe, fundamentalmente, considerar os códigos de várias ordens que definem aquilo que, para uma determinada formação histórica, é tido como verdadeiro.

É dessa maneira que pretendemos contribuir com os estudos amadianos, identificando nas obras aqui estudadas os elementos que as colocam dentro de um regime discursivo de ficção voltado para o ideário nacionalista, que é também romântico, realista e naturalista. Jorge Amado está, ao nosso ver, em princípio, assentado em uma tradição da literatura brasileira que é documental, constituída no século XIX pelos nomeados românticos e, posteriormente, pelos designados realistas. Dos românticos, herdou a função da ficção como crítica das contradições da Revolução Industrial e a afirmação das ideologias libertárias da Revolução Francesa. Com a eclosão das revoluções socialistas no século XIX, incrementou o romantismo com o marxismo messiânico, adotando a representação de um tempo onde haveria uma solidariedade proletária, uma luta de libertação e, por fim, uma verdadeira justiça social. A filiação às teorias da mestiçagem freyrianas lhe rendeu o herói mulato, aquele que seria, em essência, a representação do mestiço brasileiro sem par ao redor do mundo. Aquele que traria a paz social por meio do hibridismo, da complacência e do diálogo cordial.

Os protagonistas de **Cacau**, **Jubiabá**, **Mar Morto**, **Capitães da Areia**, **Terras do Sem Fim** e **São Jorge dos Ilhéus**, bem como os inúmeros de **Suor**, postas de lados, obviamente, suas idiosincrasias, carregam um tanto a idealização deste, supostamente, feliz encontro das três raças. São românticos e socialistas, adeptos, portanto, da solução otimista das revoluções proletárias. É assim que Jorge Amado concebe, por meio de seus tipos, um ideal de Bahia e de povo baiano que, mais tarde, seria reproduzido em novelas, filmes, propagandas publicitárias, jornais, programas de rádio, peças audiovisuais de propaganda política, etc., até, enfim, se cristalizar como natural, ser tomado como verdade e retrato social. Solidificando-se, portanto, no imaginário coletivo. A Bahia festiva, alegre, mestiça, cordial, plural, apesar de sofrida e desigual, até hoje figura como algo naturalmente aceito, incontestável e, por isto, legítimo. Algo, à vista disso, que não se pode contestar, porque espontâneo e autêntico.

Ao fazermos o caminho inverso da crítica tradicional, que pressupôs uma Bahia e enxergou o espelhamento dela na obra amadiana, adotamos uma trilha mais arriscada, que foi, precisamente, a desnaturalização de certas categorias e pressupostos reputados como indiscutíveis. De maneira simples, consideramos não uma representação da Bahia e do povo baiano, mas a construção de uma Bahia e de sua gente na ficção peculiar deste escritor.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Joselia. **Jorge Amado**: uma biografia. São Paulo: Todavia, 2018.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN;,. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O Nordeste das tempestades: história e etnografia dos espaços no livro *Mar Morto* de Jorge Amado. In: **Colóquio Jorge Amado: 70 anos de Mar Morto**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2008.
- ALENCAR, José de. **Sonhos D´ouro**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1998.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Jorge Amado**: política e literatura. Um estudo sobre a trajetória intelectual de Jorge Amado. Rio de Janeiro: Campus, 1979.
- ALVES, Ivira Iracema Duarte. **A recepção crítica dos romances de Jorge Amado**. Colóquio Jorge Amado - 70 anos de Jubiabá. 1ed.Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Faculdades Jorge Amado, 2006, v. 1, p. 99-118.
- ALVES, Ivira Iracema Duarte. **As relações de poder da crítica literária e os romances e Jorge Amado**. In: Jorge Amado: 100 anos escrevendo o Brasil / Myriam Fraga, Aleilton Fonseca, Evelina Hoisel. Salvador: Casa de Palavras, 2013.
- ALVES, Ivira Iracema Duarte. **De paradigmas, cânones e avaliações** - ou dos valores negativos da produção literária de Jorge Amado. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 37, p. 197-208, 2001.
- ALVES, Ivira Iracema Duarte. **Em torno de Gabriela e Dona Flor**. Organizado por Ivira Alves. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2004.
- AMADO, Jorge. **Cacau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. **Cacau**. São Paulo: Martins, 1971.
- AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. **Jubiabá**. São Paulo: Record, 1982.
- AMADO, Jorge. **Mar Morto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AMADO, Jorge. **Navegação de Cabotagem**: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- AMADO, Jorge. **São Jorge dos Ilhéus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AMADO, Jorge. **Suor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. **Terras do Sem Fim**. São Paulo: Martins, 1971.

AMADO, Jorge. **Terras do sem-fim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Homero Freitas de. (2010). O realismo socialista e suas (in)definições. **Literatura E Sociedade**, 15(13), 152-165. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p152-165>

ANDRADE, Mário. **Doutor em romance**. In: Jorge Amado: 30 anos de literatura. São Paulo: Martins, 1961.

ANDRADE, Oswald de. **Fraternidade de Jorge Amado**. In: Jorge Amado: 30 anos de literatura. São Paulo: Martins, 1961.

ARAÚJO, Jorge de Souza. Representações identitárias e memoriais na obra de Jorge Amado: individuação, coletivismo e utopias lírico-libertárias. In: **Jorge Amado: 100 anos escrevendo o Brasil** / Myriam Fraga, Aleilton Fonseca, Evelina Hoisel. Salvador: Casa de Palavras, 2013.

ARENDDT, João Claudio. Notas sobre regionalismo e literatura regional: perspectivas conceituais. In: **Todas as letras Z**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 110-126, maio/ago. 2015.

ASSIS, Machado de. Esaú e Jacó. **Críticas literárias**. Críticas Teatrais. São Paulo: Formar, 1971.

ASSIS, Machado de. **Obra Completa de Machado de Assis**, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação**. Formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas: EdUnicamp, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini, José Ferreira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: EdUnesp, 1998.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTIDE, Roger. Sobre o romancista Jorge Amado. In: **Jorge Amado: Povo e terra**. 40 anos de literatura. São Paulo, Martins, 1972.

BORGES, Valdeci Rezende. História e Literatura: Algumas considerações. In: **Revista de Teoria da História**, Universidade Federal de Goiás, Ano 1, Número 3, p.94-109, junho/2010.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim; revisão técnica Paula Montero. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BRASIL, Assis. **História crítica da literatura brasileira**. O modernismo. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

BRITO, Herasmo Braga de Oliveira. **A configuração do neorregionalismo literário brasileiro**. Tese da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, 2017.

BRUNO, Haroldo. O sentido da terra na obra de Jorge Amado. In: **Jorge Amado: Povo e terra**. 40 anos de literatura. São Paulo, Martins, 1961.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul (1998), 2011.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. Vol. 2 (1836-1880). 7. ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1993.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. Poesia, documento e história. In: **Jorge Amado: Povo e terra**. 40 anos de literatura. São Paulo, Martins, 1972.

CARDOSO, João Batista. **Literatura do cacau: ficção, ideologia e realidade em Adonias Filho, Euclides Neto, James Amado e Jorge Amado / João Batista Cardoso**. Ilhéus: Editus, 2006.

CARNEIRO, Edison. Nota sobre 'Suor'. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1934.

CARVALHO, Lais Iaci Mirallas de. **Os mortos de sobrecasaca, de Álvaro Lins: a formação do cânone modernista**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2018.

CERQUEIRA, Nelson. **A política do Partido Comunista e a questão do realismo em Jorge Amado**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1988.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Trad. Patrícia Chittoni Ramos – Porto Alegre: EdUFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão, 1998.

CHARTIER, Roger. A história ou a leitura do tempo. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. **Fronteiras**, Dourados, MS, v.13, n.24, p.15-29, jul/dez 2011.

CHARTIER, Roger. El pasado en el presente: literatura, memoria e historia. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 7-19, jul.-dez. 2006

CHIAPPINI, Ligia. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura. Emancipação do Discurso.** São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas-Unicamp, 1994. p. 698. v. 2.

COSTA, Lígia Militz da. A propósito de Terras do Sem Fim e o romance de 30. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras**, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

COSTA, Lígia Militz da. **O condicionamento telúrico-ideológico do desejo em Terras do Sem Fim de Jorge Amado.** Porto Alegre: Movimento, 1976.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil** / direção Afrânio Coutinho; co-direção Eduardo de Faria Coutinho. 7 ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

DE CERTEAU, Michel. **A escrita da história.** Trad. Maria de Lourdes Menezes, Rio de Janeiro: Forense, 1982.

DENIS, Ferdinand. **Resumo da história literária de Portugal seguido do resumo da história literária do Brasil.** Trad. Apres. Notas Regina Zilberman. Rio de Janeiro: Makunaima, 2018.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Jorge Amado na era dos extremos.** In: **Jorge Amado: literatura e política.** Myriam Fraga, Aleilton Fonseca e Evelina Hoisel (org.). Salvador: Casa de Palavras, 2015.

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

DURÃO, Fabio Akcelrud; PERUCHI, Camila. Sobre o realismo socialista brasileiro de Jorge Amado. **Literatura: teoria, história, crítica.** [online]. 2022, vol.24, n.1, pp.187-208. Epub Mar 09, 2022. ISSN 0123-5931. <https://doi.org/10.15446/lthc.v24n1.93623>.

ENEIDA. Ainda sobre Cacau. **O Homem Livre.** São Paulo, 3 de janeiro de 1934.

FERNANDES, Maria Angélica Rocha. Memória do coronelismo baiano nas obras de Jorge Amado. In: FRAGA, Myriam; FONSECA, Aleilton; HOISEL, Evelina (org.). **Jorge Amado: 100 anos escrevendo o Brasil.** Salvador: Casa de Palavras, 2013.

FERREIRA, João Paulo. Jorge Amado: do romance proletário ao romance histórico. Uma discussão sobre mediações da forma estética e conteúdo sócio-histórico. **Marx e o Marxismo** v.6, n.10, p.67-84. jan/jun 2018

FERREIRA, João Paulo. Jorge Amado: romancista de 30 – Entre campo e cidade, elucidando o Brasil moderno. **Teoria, Crítica Literária, outras Artes e Mídias.** BELO HORIZONTE v. 24 n. 1 jan.-abr., p.262-283, 2018.

FERREIRA, João Paulo. O romance histórico ontem e hoje – fato e ficção em Terras do sem fim, de Jorge Amado. **Marx e o Marxismo**, p.128-143, v.4, n.6, jan/jun 2016.

FONSECA, Aleilton. As vozes da mata no romance de Jorge Amado. In: **Jorge Amado: Baía de Todos-os-Santos**, guia de ruas e mistérios. Myriam Fraga, Aleilton Fonseca e Evelina Hoisel (org.). Salvador: Casa de Palavras, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Ditos e Escritos Vol.II Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Forense, 2003.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Sociedade em formação: Terras do Sem Fim e Tenda dos Milagres. **Caderno de Leituras**. 2008.

FREYRE, Gilberto. Dois livros. In: MARTINS, José de Barros (Org.). **Jorge Amado: 30 anos de literatura**. São Paulo: Martins, 1961. p. 187-189.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 7.ed. Recife: FUNDAJ; Massangana, 1996. p.47-75.

G.F. **Cacau**. O Homem Livre, São Paulo, 2 de setembro de 1933.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Anotações à margem do regionalismo. **Literatura e Sociedade**, [S. l.], v. 5, n. 5, p. 44-55, 2000.

GALVAO, Walnice Nogueira. **Saco de Gatos**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GOMES, Álvaro Cardoso; NEVES, Sonia Regina Rodrigues. **Literatura comentada: Jorge Amado / seleção de textos, notas, estudos histórico e crítico**. São Paulo: Nova Cultural, 1990.

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GUIMARÃES, Alberto Passos. **A propósito de um romance: cacau**. Boletim de Ariel, Rio de Janeiro, out. 1933 a set. 1934, p.288.

GUIMARÃES, Heitor. **A coisa literária**. Gazeta Comercial, Juiz de Fora, dezembro de 1933.

GUSTAVO, Milton N. **Literatura sofrimento – Facto**. Correio Popular, Campinas, 16 de novembro de 1934.

HANSEN, João Adolfo, TEIXEIRA, Ivan. Notas sobre o gênero épico. In: **Multiclássicos Épicos**. São Paulo: Edusp, 2008.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. **Teresa**, [S. l.], n. 2, p. 10-67, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560>. Acesso em: 20 ago. 2022.

HEINE, Maria Luiza. **Jorge Amado e os coronéis do cacau** / Maria Luiza Heine. - Ilhéus, Ba: Editus, 2004.

HEINE, Maria Luiza. Jorge Amado e os Coronéis do Cacau: uma abordagem histórica. In: **Jorge Amado nos terreiros da ficção** / Myriam Fraga, Aleilton Fonseca e Evelina Hoisel (org.). Itabuna: Via Litterarum, Casa de Palavras, 2012.

HERDER, Johann Gottfried. **Escritos sobre estética e Literatura**. Trad. Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 2019.

HERRERA, Antonia Torreão. Rua e liberdade, a utopia de um lugar em Capitães da Areia de Jorge Amado. In: FRAGA, Myriam; FONSECA, Aleilton; HOISEL, Evelina (org.). **Jorge Amado: Cacau – a volta ao mundo em 80 anos**. Salvador: Casa de Palavras, 2014.

HOBSBAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. Trad. Maria Celia Paoli, Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOISEL, Evelina. Imagens e canções do mar: o lirismo em Mar Morto. In: **Colóquio Jorge Amado: 70 anos de Mar Morto**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2008.

HOISEL, Evelina. Jorge Amado: múltiplas leituras. In: **Jorge Amado: Cacau – a volta ao mundo em 80 anos**. Myriam Fraga, Aleilton Fonseca e Evelina Hoisel (org.). Salvador: Casa de Palavras, 2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Três romances**. Suplemento Arte Literatura. Belém. n. 104, 1948.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. vol. 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996.

ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAUSS, Hans Roberto. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: **A Literatura e o leitor: textos de estéticas da recepção**. Trad. e org. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Roberto. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: 1994.

KOSIK, Karel. **Dialética do Concreto**. 4. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.



- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão. Campinas-SP: EdUnicamp, 1993.
- LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o leitor: textos de estéticas da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**, vol. 1 e 2 / seleção, introdução e revisão técnica, Luiz Costa Lima. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LINS, Álvaro. Os Mortos de Sobrecasaca. **Ensaio e estudos: 1940-1960**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- MACHADO, Ana Maria. 100 anos de Jorge Amado: uma apresentação. **Jorge Amado: 100 anos escrevendo o Brasil** / Myriam Fraga, Aleilton Fonseca, Evelina Hoisel. Salvador: Casa de Palavras, 2013.
- MACHADO, Ana Maria. **Romântico, sedutor e anarquista: como e porque ler Jorge Amado hoje**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- MACHADO, Áurea Maria Bezerra. KAUSS, Vera Lúcia Teixeira. O romance de Jorge Amado: crônicas das Terras do Sem Fim. **Vertentes & Interfaces I: Estudos Literários e Comparados**, p.11-29. Jan./jun. 2012, Vitória da Conquista.
- MARIN, Louis. Poder, representación, imagen. Prismas - **Revista de História Intelectual**, vol. 13, núm. 2, julio-diciembre, pp. 135-153, 2009.
- MARTINS, José de Barros. **Jorge Amado: 30 anos de literatura**. São Paulo: Martins, 1961.
- MARTINS, José de Barros. **Jorge Amado: Povo e terra. 40 anos de literatura**. São Paulo, Martins, 1972.
- MARTINS, Wilson. **Crise no romance brasileiro**. Suplemento Arte Literatura. Belém. n. 38, p.1, 1947.
- MATOS, Edilene. A magia irônica dos pássaros num conto de Jorge Amado. In: **Cacau, vozes e orixás na escrita de Jorge Amado** / Biagio D'Angelo e Márcia Rios da Silva (org.). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.
- MATTOS, Cyro de. O chão de cacau em Jorge Amado. In: SANTOS, Flávio Gonçalves dos; RODRIGUES, Inara de Oliveira; BRICHTA; Laila. (org.). **Colóquio Internacional 100 anos de Jorge Amado: História, Literatura e Cultura**. Ilhéus: Editus, 2013.
- MEDEIROS, Constantino Luz de. **A invenção da modernidade literária: Friedrich Schlegel e o romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- MENEZES, Juliana Santos. As imagens da cidade de Ilhéus nos romances amadianos. **Literatta: Revista do Centro de Estudos Hélio Simões**, v. 2 n. 2 (2012): Perspectivas contemporâneas das narrativas em línguas ibéricas, p.71-98, 2012.
- MÉSZÁROS, ISTÁN. **O poder da ideologia**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ensaio, 1996.

MOREIRA, Marcello. As armas e os barões assinalados: Poesia Laudatória e Política em Camões. **Revista Camoniana**, Bauru (SP), Edusc, v. 17, 3ª série, p. 77-104, 2005.

NASCIMENTO, Aline Santos de Brito. Capitães da Areia e a representação dos pretos, pobres e bandidos na literatura amadiana. In: **Jorge Amado: literatura e política**. Myriam Fraga, Aleilton Fonseca e Evelina Hoisel (org.). Salvador: Casa de Palavras, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da Moral: uma polêmica**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falou Zaratustra**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NINA, Cláudia. **Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas**. São Paulo: Summus, 2007.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. São Paulo, nº 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLIVIERI-GODET, Rita. A matriz étnica e cultura invisível no universo mestiço do romance amadiano. In: FRAGA, Myriam; FONSECA, Aleilton; HOISEL, Evelina (org.). **Jorge Amado: Cacau – a volta ao mundo em 80 anos**. Salvador: Casa de Palavras, 2014.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PASINI, Leandro. Vetores da história literária: o grupo de Arco & Flexa e o modernismo brasileiro. **A Cor das Letras**. Revista Digital dos Programas de Pós-Graduação do Departamento de Letras e Artes da UEFS Feira de Santana, v. 21, n. 3, p. 86-103, setembro-dezembro de 2020.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras da história e da literatura. In: **História e educação**, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n. 14, p. 31-45, set.2003.

PÓLVORA, Hélio. Jorge Amado e os romances do mar. In: **Colóquio Jorge Amado: 70 anos de Mar Morto**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2008.

PORTELLA, Eduardo. A fábula em cinco tempos. In: **Jorge Amado: 30 anos de literatura**. São Paulo: Martins, 1961.

PRAZERES, Heloísa Prata. **Temas e teimas em narrativas baianas do Centro-sul**. Salvador: FCJA; UNIFACS; Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia, 2000.

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

RAMOS, Ana Rosa Neves. Desigualdade e exclusão em Jubiabá. **Colóquio Jorge Amado: 70 anos de Jubiabá**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Faculdades Jorge Amado, 2006.

RAMOS, Ana Rosa Neves. Jorge Amado e o País do Carnaval. In: FRAGA, Myriam; FONSECA, Aleilton; HOISEL, Evelina (org.). **Jorge Amado nos terreiros da ficção**. Itabuna: Casa de Palavras, 2012.

RAMOS, Ana Rosa Neves. Jorge Amado e os campos da produção cultural e política no Brasil dos anos 30 a 50. In: FRAGA, Myriam; FONSECA, Aleilton; HOISEL, Evelina (org.). **Jorge Amado: 100 anos escrevendo o Brasil**. Salvador: Casa de Palavras, 2013.

RAMOS, Ana Rosa Neves. Revolução e liberdade em Jorge Amado. In: FRAGA, Myriam; FONSECA, Aleilton; HOISEL, Evelina (org.). **Jorge Amado: literatura e política**. Salvador: Casa de Palavras, 2015.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Vol. 1: A intriga e a narrativa histórica. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Vol. 2: A configuração do tempo na narrativa de ficção. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

ROCHE, Jean. **Jorge bem/mal amado**. Trad. Lilian Barthod. São Paulo: Círculo do Livro, Cultrix, 1987.

ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1903.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSCILLI, Antonella Rita. O ideal sociopolítico em Jorge Amado. In: FRAGA, Myriam; FONSECA, Aleilton; HOISEL, Evelina (org.). **Jorge Amado nos terreiros da ficção**. Itabuna: Via Litterarum, Casa de Palavras, 2012.

ROSSI, Gustavo. Projeto literário e romance proletário: reavaliando a política na obra de Jorge Amado. In: FRAGA, Myriam; FONSECA, Aleilton; HOISEL, Evelina (org.). **Jorge Amado nos terreiros da ficção**. Itabuna: Via Litterarum, Casa de Palavras, 2012.

SÁ, Alzira Queiróz Gondim Tude de. **Do pé ao corpo da página: a recepção crítica de Gabriela, cravo e canela**. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Colegiado de Letras. Campus I. 2008.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo: uma questão alemã**. Trad. Rica Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SALAH, Jacques. O cenário mítico em Mar Morto. In: **Colóquio Jorge Amado: 70 anos de Mar Morto**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989.

SANTOS, Flávio Gonçalves dos. Inara de Oliveira Rodrigues, Laila Brichta (org.). **Colóquio Internacional 100 anos de Jorge Amado: História, Literatura e Cultura**. Ilhéus, BA: Editus, 2013.

- SANTOS, João Paulo Ferreira dos. **Jorge Amado e o romance histórico do cacau**. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras da Universidade de Brasília, 2017.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Trad. de Carlos Felipe Moisés. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- SILVA, Paulo Santos. O romancista como historiador: Jorge Amado e a história. In: FRAGA, Myriam; FONSECA, Aleilton; HOISEL, Evelina (org.). **Jorge Amado: literatura e política**. Salvador: Casa de Palavras, 2015.
- SILVA, Wanessa Regina Paiva da. SOUZA, Thiago Gonçalves. Os defeitos e as belezas de Jorge Amado: a crítica literária como gesto político. **Baleia na rede – estudos em arte e sociedade**. n. 10, vol. 1, 2013.
- SIQUEIRA, Antonio Jorge. Nação e região: discursos fundadores. **Cadernos de Estudos Sociais**. Recife, vol. 19, n.2, p.247-268, jul/dez 2003.
- SOARES, Ubaldo. **Cacau**. A Pátria, Rio de Janeiro, 1933.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**. São Paulo: DIFEL, 1982.
- SOUSA, Ricardo Alexandre Santos de. A extinção dos brasileiros segundo o conde Gobineau **Revista Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 21-34, jan | jun 2013.
- SOUZA, Auricélio Ferreira de. (Re)Descobertas e Indefinições – entre a representação, a sub-representação, faroeste e orixás: uma breve leitura de Terras do sem fim, de Jorge Amado. In: **Nova leitura crítica de Jorge Amado**. Campina Grande: EDUEPB, 2014.
- SOUZA, Jesus David Salles de. Romance e regionalismo na saga do cacau. 1982. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982. Acesso em: 09 out. 2022.
- SOUZA, Wanessa Regina Paiva da. Os defeitos e as belezas de Jorge Amado: a crítica literária como gesto político. **Baleia na rede - Estudos em arte e sociedade**. n. 10, vol. 1, p. 151-163, 2013.
- SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural). **KRITERION**, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 191-198.
- SUSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna In: **Papéis colados**. Rio de Janeiro, EdUFRJ, pp. 15-36, 2002.
- SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, Qual Romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- TATI, Miécio. **Jorge Amado: vida e obra**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.
- TÁVORA, Franklin. **O Cabeleira**. Coleção obras imortais da nossa literatura. São Paulo: Três, 1973.
- VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira: do período colonial a Machado de Assis**. São Paulo: Anthologis, 2015. E-book.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história.** Foucault revoluciona a história. Trad. Alda Baltar; Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: EdUnB, 1982.

VIEIRA, Nancy. Lívia, substituta simbólica de Guma. In: **Jorge Amado de todas as cores.** Salvador: Casarão do Verbo, 2011.

WEINRICH, Harald. **Lete:** arte e crítica do esquecimento. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.