



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO / *CAMPUS X* – DEDC X
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL**

MARIA APARECIDA GONÇALVES DE OLIVEIRA ROCHA

**JORGE AMADO: A RECEPÇÃO DE SUA OBRA SOB OS DIFERENTES
ENFOQUES DE CRÍTICOS LITERÁRIOS BRASILEIROS E ESTRANGEIROS E DO
LEITOR COMUM**

TEIXEIRA DE FREITAS

2023

MARIA APARECIDA GONÇALVES DE OLIVEIRA ROCHA

**JORGE AMADO: A RECEPÇÃO DE SUA OBRA SOB OS DIFERENTES
ENFOQUES DE CRÍTICOS LITERÁRIOS BRASILEIROS E ESTRANGEIROS E DO
LEITOR COMUM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) do Departamento de Educação - *Campus X* da Universidade do Estado da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa 2: Estudos Literários.

Orientador(a): Prof. Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel.

TEIXEIRA DE FREITAS

2023

FICHA CATALOGRÁFICA
Sistema de Bibliotecas da UNEB

R672j

Rocha, Maria Aparecida Gonçalves de Oliveira

Jorge Amado: a recepção de sua obra sob os diferentes enfoques de críticos literários brasileiros e estrangeiros e do leitor comum / Maria Aparecida Gonçalves de Oliveira Rocha. - Teixeira de Freitas, 2024.
183 fls.

Orientador(a): Prof. Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel.

Inclui Referências

Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Educação. Programa de Pós Graduação em Letras - PPGL, Campus X. 2024.

1.Literatura Brasileira. 2.Jorge Amado. 3.A recepção da obra de Jorge Amado.

CDD: 804

MARIA APARECIDA GONÇALVES DE OLIVEIRA ROCHA

**JORGE AMADO: A RECEPÇÃO DE SUA OBRA SOB OS DIFERENTES
ENFOQUES DE CRÍTICOS LITERÁRIOS BRASILEIROS E ESTRANGEIROS E DO
LEITOR COMUM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) do Departamento de Educação – *Campus X* da Universidade do Estado da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa 2: Estudos Literários.

Aprovada em

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel
Universidade do Estado da Bahia
Orientador

Prof^a. Dr^a. Aline Santos de Brito Nascimento
Universidade do Estado da Bahia
Examinadora

Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte
Universidade Federal de Minas Gerais
Examinador

FOLHA DE APROVAÇÃO

"JORGE AMADO: A RECEPÇÃO DE SUA OBRA SOB OS DIFERENTES ENFOQUES DE CRÍTICOS LITERÁRIOS BRASILEIROS E ESTRANGEIROS E DO LEITOR COMUM."

MARIA APARECIDA GONÇALVES DE OLIVEIRA ROCHA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em LETRAS – PPGL, em 28 de fevereiro de 2024, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Mestrado em Letras pela Universidade do Estado da Bahia, conforme avaliação da Banca Examinadora:



Professor(a) Dr.(a) VOLKER KARL LOTHAR JAECKEL
Doutorado em Filologia Românica.
Friedrich-Schiller- Universität Jena, JEN, Alemanha.



Professor(a) Dr.(a) ALINE SANTOS DE BRITO NASCIMENTO
UNEB
Doutorado em Letras
Universidade Federal do Espírito Santo



Professor(a) Dr.(a) EDUARDO DE ASSIS DUARTE
UFMG
Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada)
Universidade de São Paulo

À Maria Gonçalves,
que me permitiu começar.

A Cid, Cid Jr. e Clarissa,
os quais me incentivaram a continuar.

AGRADECIMENTOS

A Deus, a quem devo a vida e a força para chegar a este momento.

Aos meus amados filhos, Cid Júnior e Clarissa, pelo incentivo e cobranças constantes.

Ao meu marido, Cid Rocha, por fazer parte desta história.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel, por sua constante atenção, paciência, gentileza e competente orientação, na construção deste trabalho.

Aos meus examinadores da banca de qualificação, Prof^a. Dr^a. Aline Santos de Brito Nascimento e Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte, pelas ótimas sugestões e correções quando desse momento marcante desta minha trajetória.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, por todo o conhecimento compartilhado, paciência e pelas primeiras orientações e incentivo, quando ainda não havia iniciado esta pesquisa.

Às minhas amigas Regiane e Zilda Regina, pelo apoio e paciência constantes durante o período de desenvolvimento desta dissertação.

Aos meus colegas da Promotoria de Justiça Regional de Teixeira de Freitas, pelo carinho, incentivo e compreensão constantes, principalmente, em relação aos meus afastamentos.

RESUMO

A recepção da obra do escritor Jorge Amado, desde o seu surgimento até a contemporaneidade, é alvo de controvérsias a respeito de seu real valor literário por parte de críticos e/ou teóricos da literatura brasileira. A partir desse pressuposto, surgiram, então, questionamentos acerca de como se daria a recepção de sua obra junto a outros tipos de públicos. Considerando-se que há divergentes vieses na recepção da obra de Jorge Amado, cuja valoração dependerá do tipo de leitor que a recebe, aqui delimitados aos pertencentes a grupos de críticos/teóricos brasileiros, de críticos/estudiosos estrangeiros e de leitor comum, buscou-se investigar, por meio da confrontação de opiniões/apreciações colhidas de integrantes desses grupos, quais seriam esses diferentes enfoques e suas possíveis razões, relacionando tal exame sempre que possível às obras constituidoras do *corpus* literário deste estudo, quais sejam, *Capitães da Areia* (1937), *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1959) e *Mar Morto* (1936). Das pesquisas iniciais, realizadas pelo método qualitativo, elaborou-se um levantamento bibliográfico, histórico e atual sobre os conceitos imprescindíveis ao desenvolvimento da pesquisa, tais como os definidos no âmbito da moderna Teoria da Recepção, notadamente, as da vertente da Estética da Recepção, por sua nova visão do leitor enquanto instância fundamental na verificação do caráter estético de uma obra literária, a partir dos estudos de teóricos como Jauss (1994), Barthes (1968 e 1987), Iser (1996) e Lima (1979), e das estudiosas brasileiras, Zappone (2009) e Zilberman (1989). No que se refere à tentativa de identificação dos critérios subjacentes ao exercício da avaliação crítica, fez-se necessário, preliminarmente, apresentar e discutir alguns conceitos de crítica, bem como traçar um breve histórico de seu exercício no Brasil, por meio do estudo de obras de teóricos como Gilberto Mendonça Teles (*A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*, 1996), Fábio Lucas (*O poliedro da crítica*, de 2009), Roland Barthes (*Crítica e Verdade*, 2007), Fábio Akcelrud Durão (*O que é crítica literária?*, 2016) e Roberto Reis (“Canon”, em *Palavras da crítica*, 1992). No capítulo dedicado à reprodução e confrontação das opiniões de críticos nacionais e estrangeiros e do leitor comum em relação à produção amadiana, exibiu-se um rol formado, respectivamente, pelos reconhecidos brasileiros Alceu Amoroso Lima, Alfredo Bosi, Antonio Candido, Luiz Costa Lima, Otto Maria Carpeaux, José Castello e Ana Maria Machado; estrangeiros Sudha Swarnakar, Claude Guméry-Emery, Mia Couto, Jean Roche e Malcom Silverman, e da obra de Márcia Rios da Silva, *O rumor das cartas: um estudo da recepção de Jorge Amado* (2006), da qual colhemos o material referente às apreciações do leitor comum. Da análise do *corpus* literário amadiano, momento destinado ao levantamento das características estilísticas e formais próprias de cada romance, as quais foram perquiridas com base em parâmetros de caráter mais pragmático, como linguagem, âmbito (universal *versus* regional), estrutura/gramática, personagens, enredo/narrativa e função social, é possível inferir que todas, além de atenderem satisfatoriamente a tais requisitos, extrapola-os, ao apresentarem elementos próprios e contrários aos requisitos preestabelecidos pelo cânone, constituindo, assim, seu caráter de literariedade.

Palavras-chave: Recepção literária. Jorge Amado. Critérios críticos. Leitor comum.

ABSTRACT

The reception of the work of writer Jorge Amado, from its inception to contemporary times, is the subject of controversy regarding its real literary value by critics and/or theorists of Brazilian literature. From this assumption, questions then arose about how his work would be received among other types of audiences. Considering that there are divergent opinions in the reception of Jorge Amado's work, whose valuation will depend on the type of reader who receives it, here delimited to those belonging to groups of Brazilian critics/theorists, foreign critics/scholars and the common reader, we sought to investigate, through the confrontation of opinions/appreciations collected from members of these groups, what these different approaches and their possible reasons might be, with such an examination being related to the works when possible that constitute the literary *corpus* of this study, namely, *Capitães da Areia* (1937), *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* (1959) and *Mar Morto* (1936). From the initial research, carried out using the qualitative method, a bibliographical, historical and present survey was prepared on the concepts essential to the development of research, such as those defined within the scope of modern Reception Theory, notably those from the Reception Aesthetics aspect, for its new vision of the reader as a fundamental instance in verifying the aesthetic character of a literary work, based on the studies of theorists such as Jauss (1994), Barthes (1968 and 1987), Iser (1996) and Lima (1979), and by Brazilian scholars, Zappone (2009) and Zilberman (1989). With regard to the attempt to identify the criteria underlying the exercise of critical evaluation, it was made necessary, preliminarily, to present and discuss some concepts of criticism, as well as to outline a brief history of its exercise in Brazil, through the study of works by theorists such as Gilberto Mendonça Teles (*A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*, 1996), Fábio Lucas (*O poliedro da crítica*, 2009), Roland Barthes (*Crítica e Verdade*, 2007), Fábio Akcelrud Durão (*O que é crítica literária?*, 2016) and Roberto Reis ("Canon", em *Palavras da crítica*, 1992). In the chapter dedicated to the reproduction and comparison of the opinions of national and foreign critics and the common reader in relation to Amadiano's production, a list was presented, formed, respectively, by the renowned Brazilians Alceu Amoroso Lima, Alfredo Bosi, Antonio Candido, Luiz Costa Lima, Otto Maria Carpeaux, José Castello and Ana Maria Machado; foreigners Sudha Swarnakar, Claude Guméry-Emery, Mia Couto, Jean Roche and Malcom Silverman, and the work of Márcia Rios da Silva, *O rumor das cartas: um estudo da recepção de Jorge Amado* (2006), from which we collected material relating to the common reader's appreciation. From the analysis of the *Amadiano* literary *corpus*, a moment intended to survey the stylistic and formal characteristics specific to each novel, which were investigated based on parameters of a more pragmatic nature, such as language, scope (universal *versus* local), structure/grammar, characters, plot/narrative and social function, it is possible to infer that all of them, in addition to satisfactorily meeting these requirements, achieve beyond them, by presenting elements that are specific to and contrary to the requirements pre-established by the canon, thus constituting their character of literary.

Keywords: Literary reception. Jorge Amado. Critical criteria. Common reader.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: O LEITOR (COMUM OU ESPECIALIZADO) NO PAPEL DE COPRODUTOR DA OBRA LITERÁRIA	16
2.1 A Estética da Recepção: contexto e conceito	17
2.2 Teorias de aspecto recepcional	19
2.3 Jauss e sua renovadora proposta da Estética da Recepção	21
a) Primeira tese	22
b) Segunda tese	23
c) Terceira tese	24
d) Quarta tese	27
e) Quinta tese	28
f) Sexta tese	29
g) Sétima tese	29
2.4 A Estética da Recepção e a renovação da Teoria Literária	30
2.5 O espaço da Estética da Recepção no Brasil	33
2.6 Conceitos capitais da pesquisa	35
2.6.1 Definições de leitor	35
2.6.2 Leitor Especializado (o crítico)	43
2.6.3 Conceituando e debatendo a crítica literária	45
2.6.4 Uma breve história da crítica literária brasileira	58

3 OS DIFERENTES ENFOQUES DOS CRÍTICOS BRASILEIROS E ESTRANGEIROS E DO LEITOR COMUM SOBRE A OBRA DE JORGE AMADO	62
3.1 Sob o enfoque de críticos brasileiros	63
3.1.1 Alceu Amoroso Lima	63
3.1.2 Alfredo Bosi	65
3.1.3 Antonio Candido	67
3.1.4 Luiz Costa Lima	68
3.1.5 Otto Maria Carpeaux	75
3.1.6 José Castello	78
3.1.7 Ana Maria Machado	82
3.2 Sob o enfoque de críticos estrangeiros.....	95
3.2.1 Sudha Swarnakar	95
3.2.2 Claude Guméry-Emery	99
3.2.3 Mia Couto	102
3.2.4 Jean Roche	105
3.2.5 Malcolm Silverman	110
3.3 Sob o enfoque do leitor comum, a partir de <i>O Rumor Das Cartas (2006)</i>	117
3.3.1 O perfil do leitor comum a partir das cartas de fãs de <i>O rumor das cartas (2006)</i>	118
3.3.2 Caracterização das “Cartas de fãs” de <i>O rumor das cartas (2006)</i>	121
3.3.3 Aspectos da recepção amadiana junto ao leitor comum das “Cartas de fãs”	123
3.3.4 Breve histórico da expansão da obra amadiana para as mídias	131
3.3.5 A recepção de Jorge Amado traduzida em números na imprensa nacional	135

4 TRÊS ROMANCES <i>BEST-SELLERS</i> AMADIANOS E SUAS DIVERGENTES	
RECEPÇÕES	141
4.1 <i>Capitães da Areia</i> (1937)	143
4.2 A morte e a morte de Quincas Berro Dágua (1959)	154
4.3 Mar Morto (1936)	160
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	172
REFERÊNCIAS	176

1 Introdução

Se a literatura é a linguagem carregada de significado, a língua que mais convém à literatura de um povo é aquela que esse povo fala e entende.

(Afrânio Coutinho)

Não pretendi nem tentei jamais ser universal senão sendo brasileiro e cada vez mais brasileiro. Poderia mesmo dizer, cada vez mais baiano, cada vez mais escritor baiano.

(Jorge Amado)

A ideia do tema desta dissertação nasceu há cerca de 20 anos, quando dos primeiros contatos com alguns dos conceitos da teoria literária, mais especificamente, com o da “arte pela arte”, que pode ser entendido como o princípio da autonomia da arte, a defesa do belo/da forma, ou ainda, a arte sem outra finalidade que não ela própria. Desse encontro, brotaram um incômodo e uma ideia fixa. O primeiro fez alavancar a segunda. E bem já disse Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2020), no capítulo intitulado “A ideia fixa”: “Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho”. E o *Bruxo do Cosme Velho* continua, mais adiante: “[...] tornando à ideia fixa, direi que é ela a que faz os varões fortes e os doudos [...]” (p. 35). No nosso caso, parece que a força do incômodo foi ao menos suficiente para chegarmos a este momento.

O tal incômodo foi crescendo à medida que nos deparávamos com as análises elaboradas por críticos e teóricos da literatura brasileira, os quais, no exercício de seu *myster*, rotulavam alguns escritores como “o melhor da literatura brasileira” e, outros, destinavam à margem da literatura, denominando-os, algumas vezes, como autores “menores”, amparados em critérios valorativos de caráter subjetivo, como o “bom gosto”. Acusavam estes últimos, principalmente, de desleixo na escrita e/ou despreocupação com a gramática. Ou seja, o que parecia incomodá-los, na realidade, era a simplicidade da forma, a falta de rebuscamento na escrita, a chamada “legibilidade” na escrita, conforme explicitamente dito por Candido (2006) e Lima (2012). Assim, reafirmando sua adesão ao clássico conceito da “arte pela arte”, elevam ou impedem escritores de alçarem à posição de cânone literário, o qual, conforme veremos em Reis (1992), consiste num sistema excludente que é composto, em sua maioria, por tipos sociais integrantes de uma elite.

Diante disso, surgem(iram) então algumas indagações. Considerando-se que, por trás de noções como linguagem, cultura, escrita e literatura, em termos históricos e menos abrangentes, esconde-se a noção de poder – novamente, de acordo com Reis (1992) –, e dado o fato de que a crítica tem o poder de atribuir ou negar o caráter de literatura a uma obra ficcional, produzindo, às vezes, efeitos extremamente nocivos à sua recepção, ela o faz com base em que critérios? E qual a validade deles, se, aparentemente, em detrimento de outros importantes elementos – tais como o prazer da leitura, a preocupação com a realidade social ou a capacidade de ficcionalizar o real etc. –, o julgamento de uma obra pelo crítico gira basicamente em torno de sua estrutura, de sua estética textual? E, nesse sentido,

ao limitar o valor da arte à exigência de sua autonomia em relação à função social, não estariam “adulterando” ou “distorcendo” o sentido da arte, ao lhe negar a liberdade de ser aquilo a que ela mesma se propõe, ainda que seja de cunho ideológico ou vinculado a fatores de histórico-sociais?

No intuito de refletir sobre essas e outras problematizações teóricas, selecionamos, dentre escritores brasileiros que foram alvo de críticas negativas em razão da simplicidade de sua escrita e/ou envolvimento com questões sociais – como Érico Veríssimo, Monteiro Lobato, Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus etc. –, o escritor Jorge Amado, o qual, certamente, foi um dos que mais teve sua criação literária refutada por parte de alguns críticos brasileiros. Estes parecem ignorar o fato de que o romancista baiano foi e ainda é um escritor de vasta popularidade no Brasil e no exterior, com suas obras traduzidas para aproximadamente 49 idiomas e que permanece sendo lido há quase um século – conforme apontado por Machado (2006). Pouquíssimos escritores brasileiros alcançaram fama parecida.

A par desses embates teórico-literários, exsurge o mote do presente trabalho: debater as possíveis razões de olhares tão discrepantes acerca da recepção da obra de Jorge Amado no Brasil, desde a época de sua publicação até a contemporaneidade, por parte da crítica literária e do leitor comum, fenômeno que será analisado, especialmente, quanto aos romances selecionados como *corpus* da nossa pesquisa, quais sejam, *Capitães da Areia* (1937), *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1959) e *Mar Morto* (1936), que foram definidos por figurarem entre os mais vendidos no país – citações a números no exterior poderão ocorrer no texto nos momentos em que for necessário nos referirmos ao nível de reconhecimento do autor, como, por exemplo, por meio do número de traduções –, logo, em tese, mais lidos, conforme informações colhidas do ensaio do jornalista e escritor José Castello, “Jorge Amado e o Brasil” (2009), e de diversos sítios eletrônicos de respeitadas veículos de comunicação do país, cujas matérias serão anexadas ao final do presente trabalho.

Nesse sentido, agora de forma delimitada à obra do escritor Jorge Amado, apresentamos o debate acerca dos fatores que motivam(ram) as diferenças na recepção do texto amadiano por parte de seu público leitor, que é composto por críticos/estudiosos literários brasileiros, críticos/estudiosos estrangeiros e leitores comuns, haja vista que, para estes últimos, a obra do escritor baiano parece possuir verdadeiro valor literário – conforme podem atestar os números o alto índice de

traduções, vendas, adaptações etc. apresentados no segundo capítulo –, e, para os primeiros, não passa de literatura popular, produzida para o mercado, de caráter apenas regional, de cujos julgamentos diverge grande parte da crítica literária estrangeira.

Além disso, buscamos refletir sobre os possíveis impactos dessa divergência de apreciações críticas para a literatura brasileira, particularmente quanto à qualidade dos novos autores e leitores. Tal reflexão pode ser justificada pelas consequências, por vezes nocivas, pelo poder determinante que possui o julgamento dos críticos no surgimento (qualidade) de novos escritores, bem como na formação crítica dos leitores brasileiros. Autores que fazem uso de temas que podem propiciar tal formação, como Jorge Amado, cuja literatura trata de questões sociais, notadamente, da exclusão social vivenciada pela população mais carente, dentre eles negros, mulheres, adolescentes em situação de vulnerabilidade social, retirantes sertanejos etc., podem se tornar algo raro de ser encontrado. E, nessa perspectiva, buscaremos discutir, sucintamente, a validade dos parâmetros preestabelecidos, fundamentando nossas reflexões em teóricos/críticos brasileiros e estrangeiros que avaliam positivamente a obra amadiana, bem como pelo expressivo número de traduções e venda de sua literatura em todo o mundo.

Sabemos que esta não é uma tarefa simples, dada a resistência da Literatura em se submeter a teorias, conforme nos dizem Freadman e Miller, em sua obra *Repensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea* (1994), principalmente no que se refere a critérios críticos, já que os indivíduos que realizam tal atividade também são sujeitos condicionados historicamente, estando seus discursos perpassados de ideologias, que variam de acordo com suas posições sociais, o que, provavelmente, resulta no caráter subjetivo de seus discursos. Porém, embora não sejamos nem os primeiros, nem os únicos, acreditamos que essa discussão continua urgente e necessária. Por exemplo, Roberto Reis, supracitado, já em 1992, discutia o valor da literatura considerada canônica e seus efeitos prejudiciais à sociedade (dominação), assim como outros teóricos/críticos, tais como, Sílvio Romero, Pedro Lyra, dentre outros, todos defensores da literatura popular – aqui entendida como aquela que valoriza e engrandece o povo na medida em que a ele se destina, dedica-se e confia em sua capacidade interpretativa e transformadora de sua realidade – e/ou marginal, compreendida como a que é oposta ao cânone, assim considerada em razão de ter como objeto e/ou objetivo

grupos marginalizados da sociedade e temas relacionados à sua realidade social. Ademais, estes tipos de literatura vem ganhando novos defensores, como Regina Zilberman, e até de alguns mais reconhecidos, como Alfredo Bosi, em sua obra *Literatura e resistência* (2002) – que, infelizmente, aparentemente só não mudou de posição em relação à obra de Jorge Amado.

Para discutir/refletir acerca das possíveis razões subjacentes aos diferentes enfoques atribuídos à recepção da obra amadiana pela crítica e pelo leitor comum, adotamos, nesta dissertação, o método qualitativo, pois este, conforme indicam as autoras Alícia Duhá Lose e Livia Borges Souza Magalhães, em seu livro *Alfabetização e letramento – Metodologia do trabalho científico: elaboração de projeto* (2019, p. 12), tem caráter reflexivo/analítico por parte do pesquisador, cujo conhecimento é aprofundado por meio de leituras, exames minuciosos sobre o tema estudado.

Assim é que, na fase inicial desta pesquisa, foi realizado um levantamento bibliográfico, histórico e atual sobre os conceitos imprescindíveis ao seu desenvolvimento, tais como os definidos no âmbito das teorias da recepção literária – mais especificamente, a concepção aceita pela Estética da Recepção –, como o de leitor (comum; ideal; implícito x explícito; leitor-modelo), horizonte de expectativa, lugar vazio, assim como o conceito de crítica e pressupostos teóricos acerca do seu exercício. Ainda nessa fase, em relação aos critérios citados por críticos brasileiros como inerentes ao processo de avaliação de uma obra literária, dedicamos atenção aos que identificamos como mais frequentemente ratificados, tais como o prazer estético, atemporalidade, universalidade, esfera pública, bom gosto, habilidade, cultura, sofisticação linguística, de complexidade representacional, dentre outros.

É importante ressaltar, portanto, que os dados foram coletados por meio da seleção, leitura, fichamento e análise dos textos escolhidos, incluídos aí, além dos de abordagem teórica, os de cunho literário, abarcados pelas obras que compõem o *corpus* desta pesquisa, bem como por textos amadianos em geral, no que guardam de pertinência com o objetivo do trabalho.

O texto desta dissertação, estruturalmente, foi dividido em três capítulos, sendo o primeiro mais de cunho teórico, voltado à apresentação de importantes conceitos da Estética da Recepção, de crítica e dos pressupostos relativos ao seu exercício, os quais são fundamentais para o entendimento do escopo do trabalho, acompanhado de um breve histórico sobre a sua existência no Brasil; o segundo

apresenta as avaliações/opiniões de críticos brasileiros e estrangeiros em relação à obra de Jorge Amado, bem como o julgamento do leitor comum, manifestado tanto na obra de Silva (2006) quanto nas matérias de jornais e revistas que tratam do índice de vendas dos livros, objetivando identificar as razões que tornaram Jorge Amado um *best-seller*, sendo concluído com um balanço entre as visões desses três grupos; e o terceiro e último capítulo, visa a refletir, após a realização de levantamento/exame dos aspectos relevantes das obras selecionadas para esta pesquisa, quais dentre as características apontadas pelos críticos e pelos leitores comuns nelas prevaleceriam, de acordo com as próprias concepções teóricas da crítica acadêmica e/ou especializada.

No primeiro capítulo, como aporte teórico em relação aos princípios da teoria da recepção, bem como para tratar do contexto de surgimento dessa teoria que incluía a leitura e o leitor como elementos fundamentais à caracterização do fato literário, utilizamos o excelente artigo de Mirian Hisae Y. Zappone, intitulado “Estética da Recepção” (2009), por meio do qual nos apresenta também, brevemente, seus principais conceitos, e o *Estética da Recepção e História da Literatura* (1989), de Regina Zilberman, em complementação à exposição quanto à história e aos conceitos da Estética da Recepção.

Para uma melhor compreensão desse panorama de mudança de paradigma nos estudos literários, no qual se começa a repensar os conceitos de autor, texto e leitor, trouxemos os próprios autores das vertentes teóricas de cunho recepcional, como Roland Barthes, que em seu texto “A morte do autor” (1968) - publicado na coletânea intitulada *O rumor da língua* (2004) –, declara a morte do autor, bem como em *O prazer do texto* (1987); Hans Robert Jauss, que, por sua obra *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994), é considerado o autor fundador do que se convencionou chamar de Estética da Recepção – dele também reproduzimos os ensaios publicados em *A literatura e o leitor* (1979) -; Wolfgang Iser, em *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1996); e Luiz Costa Lima, em seu livro *A literatura e o leitor* (1979).

No que tange à tentativa de identificar os critérios subjacentes ao exercício da avaliação crítica, foi necessário, primeiramente, apresentar e discutir alguns conceitos de crítica – não há unanimidade a esse respeito, provavelmente, em razão da complexidade do tema –, bem como um breve histórico de seu exercício no Brasil. Para isso, foram utilizados textos de teóricos como Gilberto Mendonça Teles

(*A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*, 1996), Fábio Lucas (*O poliedro da crítica*, de 2009), Roland Barthes (*Crítica e Verdade*, 2007), Fábio Akcelrud Durão (*O que é crítica literária?*, 2016) e Roberto Reis ("Canon", em *Palavras da crítica*, 1992).

No segundo capítulo, dedicado à reprodução da opinião da crítica nacional e estrangeira em relação à obra de Jorge Amado, exibimos um rol formado por críticos/estudiosos/escritores literários brasileiros – Alceu Amoroso Lima, Alfredo Bosi, Antonio Candido, Luiz Costa Lima, Otto Maria Carpeaux, José Castello e Ana Maria Machado –, e por críticos/estudiosos/escritores estrangeiros – Sudha Swarnakar, Claude Guméry-Emery, Mia Couto, Jean Roche e Malcom Silverman. Tal listagem pretende apenas ser exemplificativa, dado o fato de a fortuna crítica sobre a obra do escritor baiano ser proporcional à sua fama, que é imensa, como sabemos. Além do mais, temos ciência de quantos outros importantes e reconhecidos teóricos/críticos/estudiosos da obra amadiana foram deixados de fora dessa análise, especialmente os baianos. Porém, infelizmente, além de não ser possível abarcar a todos, fez-se necessário delimitar nossa pesquisa dentre aqueles teóricos mais estudados/citados no meio acadêmico nacional¹, em razão da repercussão e/ou consequências que suas avaliações podem ter gerado sobre a recepção da obra de Jorge Amado junto ao público leitor brasileiro, desde os estudantes de literatura até o leitor comum, além do fato de, durante a pesquisa, termos identificado aqueles que guardavam certa reserva em relação à escrita de Jorge Amado, pois um dos objetivos do presente trabalho é justamente buscar apresentar e, posteriormente, debater quais os possíveis motivos para as críticas/apreciações negativas. Quanto à escolha dos críticos/estudiosos/escritores estrangeiros, deu-se por meio de levantamento realizado a partir da Coletânea "Cadernos de leitura" produzida pela editora Companhia das Letras em homenagem a Jorge Amado, de pesquisas na rede mundial de computadores (*internet*), bem como de textos teóricos/críticos diversos, como o da pesquisadora baiana, Ivia Damaceno Duarte Alves (2016), e têm em comum não somente o objetivo de valorizar a obra amadiana, como também de, em sua maioria, debater as críticas advindas do âmbito de estudos brasileiros – como Roche (1987) e Swarnakar (2014) –, para, assim, fomentar uma possível renovação da fortuna crítica do escritor. De igual modo, reforçamos que, embora não

¹ Conforme aponta estudo da pesquisadora Regina Dalcastagnè, cujos resultados foram apresentados no artigo "A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos: uma aproximação inicial". Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/10.1590/2316-40185411>>.

seja exequível abranger a todos os trabalhos fundamentais de estudiosos estrangeiros da obra amadiana, reconhecemos desde logo a lacuna existente, como, por exemplo, para citar apenas um nome estrangeiro fundamental no campo dos estudos literários amadianos, o do teórico e sociólogo francês Roger Bastide, que muito contribuiu para a valorização da criação amadiana.

Para fundamentar o entendimento de que o público formado pelo leitor comum julga positivamente a obra de Jorge Amado, além de dados/informações colhidos de jornais e revistas de grande circulação no país, contamos com o valoroso trabalho de Silva (2006), do qual não somente obtivemos a ratificação do conceito de leitor comum visto no primeiro capítulo, como também extraímos das cartas de fãs que compõem o acervo particular de Jorge Amado, arquivadas na Fundação Casa de Jorge Amado, a necessária confirmação da hipótese dita no início deste parágrafo.

No terceiro e último capítulo, procuramos, ao nos debruçarmos sobre o *corpus* literário desta pesquisa, inicialmente, descrever as características estilísticas e formais constitutivas de cada obra, para, posteriormente, tecer reflexões acerca da capacidade do texto amadiano de integrar o seletor rol canônico literário brasileiro. É importante ressaltar que, neste trabalho, com vistas a escapar o máximo possível da subjetividade de requisitos estabelecidos pelos próprios teóricos da literatura, mas sem deixar de estar a eles relacionados, partimos da investigação da presença de parâmetros mais objetivos, como linguagem, âmbito (universal *versus* regional), estrutura/gramática, personagens, enredo/narrativa e função social nas obras amadianas escolhidas, os quais são utilizados como mecanismos de medida de valoração da produção amadiana, atribuída por seus diferentes públicos, conforme tabelas contidas ao final do capítulo dois.

É importante frisar que tal cuidado em relacionar a obra literária aos critérios teórico-críticos para a instituição do cânone/clássico visa, especialmente, a observar seus desdobramentos sobre a recepção da obra do romancista baiano em relação ao leitor comum, assim como para, ao final, provocar uma reflexão, de modo mais abrangente, a respeito da importância/validade da permanência de tais critérios quando do exercício de análise/julgamento de uma obra literária pelo crítico e/ou teórico.

2 ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: O LEITOR (COMUM OU ESPECIALIZADO) NO PAPEL DE COPRODUTOR DA OBRA LITERÁRIA

Há sempre a necessidade de se considerar onde o indivíduo, seja ele autor ou crítico, tem os seus pés e por onde anda a sua cabeça.

Benjamim Abdala Jr.

2.1 A Estética da Recepção: contexto e conceito

Assim como objetivamos, neste trabalho de pesquisa, entender os mecanismos subjacentes à recepção da obra do escritor baiano Jorge Amado pela crítica literária e pelo leitor comum, estudiosos de várias áreas do conhecimento, há mais de meio século, vêm se ocupando desse tema da recepção, no que se refere ao seu elemento basilar: a leitura, bem como de seus processos de desencadeamento. Teóricos dos campos da psicologia, linguística e até de história buscaram resposta(s) para esse importante questionamento, por meio da investigação acerca do impacto que, ao longo da história, a prática da leitura tem produzido em muitas sociedades.

No entanto, as primeiras discussões acerca da recepção de textos ficcionais, que incluíam a leitura e o leitor como elementos fundamentais à caracterização do fato literário, lembra Mirian Hisae Y. Zappone, em seu artigo intitulado “Estética da Recepção” (2009), é algo bastante novo, em razão dessa tendência em priorizar o leitor, integrando, assim, o período da moderna teoria literária. Elas têm, como marco inicial, o ano de 1967, na Universidade de Konstanz, quando da aula inaugural ministrada pelo teórico alemão, Hans Robert Jauss, na qual este defendia a renovação da história da literatura, ao propor aos presentes a ideia da análise literária prioritariamente pelo viés da recepção, em contraposição aos da produção e da representação.

O contexto em que a proposição de Jauss surge é concomitante ao de repensamento dos conceitos de autor, texto e leitor. A primeira mudança de paradigma ocorreria em relação ao papel do autor. Embora seja o responsável pela produção do texto, ele não controla o(s) sentido(s) do que escreve. Corroborando com esse entendimento é que o filósofo e crítico literário Roland Barthes, em seu ensaio *A morte do autor* (1968), publicado na coletânea intitulada *O rumor da língua* (2004), declara a morte do autor:

O leitor, a crítica clássica nunca dele se ocupou; para ela, não há na literatura qualquer outro homem para além daquele que escreve. Começamos hoje a deixar de nos iludir com essa espécie de antífrases pelas quais a boa sociedade recrimina soberbamente em favor daquilo que precisamente põe de parte, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escrita o ser devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor (p. 64).

É a partir do aparecimento de novas linhas no campo de estudos da linguagem, tais como a Pragmática, Teoria da Enunciação, Análise do Discurso, por volta do final dos anos 30 até final dos anos 70 do século XX, que o texto deixa de ser apenas sequência linguística que transmite ideias de seu produtor e passa a considerar, em sua análise, o contexto histórico-social em que os sujeitos produzem seu discurso/mensagem.

Além disso, surgem, nesse contexto de mudanças, concepções como a proposta pela Análise do Discurso, no sentido de que, numa prática de leitura – que é discursiva –, os ditos são também constituídos de não-ditos, pois até mesmo aquilo que o sujeito não diz está presente em suas palavras, sem, no entanto, ser-lhe acessível, produzindo, assim, lacunas no discurso.

Logo, parafraseando Zappone (2009, p. 153), chega-se à conclusão de que, se o próprio texto é constituído também de lacunas/vazios, e o autor deixa de ser “dono” de seu sentido, é necessário aceitar o leitor como figura essencial no processo de leitura. Dessarte, ganham forma as teorias da recepção, para as quais o leitor é quem atribui sentido àquilo que lê.

De acordo com Zappone (2009), essas mudanças teóricas, geralmente, são resultantes de construtos teóricos filosóficos, que terminam por afetar outras áreas do conhecimento. Assim, a emergência da Estética da Recepção, enquanto sistema teórico de análise/interpretação de textos literários, estaria diretamente relacionada à aparição da Fenomenologia.

Tal ligação seria porque a Fenomenologia, surgida no início do século XX em razão das pesquisas empreendidas pelo teórico alemão Edmund Husserl, tinha como proposição que se repensasse a forma como os objetos e a realidade são apreendidos pela consciência. Em outras palavras: o método de Husserl consistia em enxergar cada realidade como um fenômeno individual, isto é, ela será como se apresenta ao entendimento de cada indivíduo. Do mesmo modo se daria a recepção da obra literária pelo leitor: sua interpretação/sentido(s) seria determinada pela consciência de cada leitor, individualmente, bem como de sua subjetividade. Sem essa experiência, o texto literário não existiria.

Diante disso, podemos, então, chegar à conclusão que “[...] as raízes da Estética da Recepção situam-se em princípios da fenomenologia e que as vertentes da Estética da Recepção são uma espécie de fenomenologia direcionada para o leitor” (Zappone, 2009, p. 155).

Vimos, até aqui, o contexto de surgimento da Estética da Recepção, bem como sua característica principal e diferencial de ter o leitor como o principal construtor de sentido do texto literário. Vejamos, então, a seguir, algumas de suas principais vertentes.

2.2 Teorias de aspecto recepcional

Segundo Zappone (2009), dentre as várias teorias que ajudaram a formular aquilo que nomeamos de moderna teoria literária, estão as voltadas para o caráter recepcional dos textos ficcionais, isto é, aquelas cuja característica principal é a de alçar o leitor ao *status* de elemento fundamental na construção do processo de leitura de obras literárias. Dessa inclusão do leitor como receptor/destinatário final da criação literária advém a denominação Teoria da Recepção.

No entanto, há que se ressaltar que, embora essas correntes tenham em comum a metodologia de abordagem de estudos literários a partir do enfoque recepcional do texto, podem apresentar visões diferenciadas quanto a quais aspectos dessa recepção devem ser evidenciados. Por isso, podem ser entendidas como vertentes da Teoria da Recepção, sendo a mais conhecida delas a Estética da Recepção.

Abra-se aqui um parêntese para explicar que escolhemos, neste capítulo, a vertente cunhada sob a expressão *Estética da Recepção* por esta, especificamente, ter sido formulada por Hans Robert Jauss, o qual, de acordo com Zappone (2009, p. 155), é “[...] o mais importante representante das teorias orientadas para o aspecto recepcional”, sendo, inclusive, sua aula inaugural, considerada o marco inicial de aparecimento dessa escola literária. Além disso, é das vertentes a que mais valoriza a figura do leitor, fato que coaduna com a proposta deste trabalho de dissertação. Por esse motivo, é que, no próximo tópico, procuraremos explicitar sucintamente os principais conceitos do pensamento de Jauss.

Antes de nos debruçarmos especificamente sobre o estudo de Jauss, no entanto, precisamos, em obediência ao tema deste tópico, tratar brevemente das vertentes recepcionais.

Zappone (2009), ao relacionar os principais autores cuja visão do conceito de literatura parte do campo recepcional, cita autores como Roman Ingarden, em *A obra de arte literária* (1931); Roland Barthes, em seu livro *O prazer do texto* (1937);

Hans Robert Jauss, com a já mencionada *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1967); Umberto Eco, em *Leitura do texto literário* (1979); Wolfgang Iser, com *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1976); Stanley Fish, em *Is there a text in this class?* (1980); Robert Scarpit, em sua obra *Sociologia da literatura* (1985); e, de Roger Chartier, *A ordem dos livros* (1992) e *Práticas de leitura* (1985).

Os estudos desses autores podem ser divididos em três linhas de abordagem da Teoria da Recepção.

A primeira, segundo Zappone (2009), é a representada por Jauss, que seria o teórico mais influente dentre os que colocam o leitor e a leitura como componentes fundamentais nos estudos literários. Jauss, com sua proposta de um novo construto teórico em que a análise literária partiria do aspecto recepcional – denominado Estética da Recepção –, desejava a renovação da história da literatura, ao se contrapor aos modelos vigentes do estruturalismo e do formalismo, de um lado, e marxista, do outro, pois todos esses modelos, ao não levar em conta o leitor/receptor, cerceavam o horizonte de significação literária. Assim se pronuncia Karlheinz Stierle, em *A literatura e o leitor* (1974, p. 134), sobre as ideias de Jauss:

Em Jauss, a recepção é sempre momento de um processo de recepção, que se inicia pelo ‘horizonte de expectativa’ de um primeiro público e que, a partir daí, prossegue no movimento de uma ‘lógica hermenêutica de pergunta e resposta’, que relaciona a posição do primeiro receptor com os seguintes e assim resgata o potencial de significado da obra, na continuação do diálogo com ela. O significado da obra literária é apreensível não pela análise isolada da obra [formalismo/estruturalismo], nem pela relação da obra com a realidade [marxismo], mas tão só pela análise do processo de recepção, em que a obra se expõe, por assim dizer, na multiplicidade de seus aspectos.

Outra vertente de cunho recepcional é a Reader-Response Criticism, que se inicia na Alemanha, com o teórico Wolfgang Iser, na década de 1960, e chega aos Estados Unidos, onde tem como um de seus principais teóricos, Stanley Fish. Nessa corrente é que se desenvolvem importantes conceitos da teoria da recepção, como, por exemplo, *leitor implícito* e *leitor real*, de Iser, e *comunidade interpretativa*, de Fish. Segundo Zappone (2009), o que esses teóricos parecem ter em comum é a preocupação com os efeitos que os textos desencadeiam no leitor, bem como o entendimento de que o texto só existe no momento da leitura, cujos efeitos são essenciais à formação do sentido.

A terceira e última vertente de caráter recepcional, a Sociologia da leitura, conta com conhecidos autores como Robert Escarpit – um de seus primeiros –,

Roger Chartier e Pierre Bordieu. É na obra de Escarpit, *Sociologia da literatura* (1958), que se encontram as principais diretrizes dessa corrente. Nela, o teórico discute as questões de produção – investigando os elementos que interferem na criação do autor, enquanto sujeito histórico-social –, na distribuição – refletindo, com base em dados, sobre as ingerências envolvidas nesse processo –, e no consumo do livro – abordando assuntos como os diversos tipos de público e o processo de formação do leitor, à luz da sociologia. Por seu turno, Chartier se dedicou à história do livro e da leitura, tendo sobre eles desenvolvido vários trabalhos. Não se dedicou exatamente aos estudos literários, mas, sim, do texto, também no formato de livro. O leitor, em sua pesquisa, surge como sujeito histórico, que sofre influência de determinantes sociais, mas também é visto como elemento imprescindível para a existência concreta do texto. Embora possam apresentar diferentes pontos de vista teóricos, os autores citados compreendiam que o estudo da literatura devesse se efetivar por meio dos elementos que os constituem: o público (leitores), o livro e a leitura.

2.3 Jauss e sua renovadora proposta da Estética da Recepção

Como aqui dito, é Hans Robert Jauss que traz os ares da mudança à moderna teoria literária, ao criticar duramente os modelos teóricos preexistentes e contemporâneos, e, ao mesmo tempo, propor sua teoria da Estética da Recepção. Este lança sua proposta em 1967, numa aula inaugural (palestra) realizada na Universidade de Constança, Alemanha, cujo teor é publicado, naquele mesmo ano, em formato de livro, sob o título *A história da literatura como provocação à teoria literária*, cuja edição aqui utilizada é a de 1994.

O pensamento proposto por Jauss poderia ser resumido em duas indagações centrais. A primeira seria em relação à história da literatura, que considerava ultrapassada, por apresentar um modelo historiográfico que correspondia a um simples encadeamento cronológico de obras e autores. A segunda, como reflexo da primeira, o fato de as abordagens teóricas vigentes à época desconsiderarem a figura do leitor/receptor como elemento central na recepção da obra literária. Nas palavras do próprio teórico,

[...] a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão pouco 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 [...] (Jauss, 1994, p. 7-8).

Assim, a crítica de Jauss termina por atingir duas das principais correntes da teoria literária: o Formalismo e o Marxismo. Para ele, ambas falharam em suas propostas metodológicas de formular critérios para definição de um texto como fato literário, a partir da explicação baseada na sucessão histórica.

O erro do Formalismo (método imanentista), de acordo com Jauss, residiria no fato de seu método desconsiderar as condicionantes históricas da literatura, compreendendo-a como uma estrutura independente, cujo valor seria apenas o resultado da soma de suas características artísticas. Embora o modelo formalista apresente algum caráter recepcional – pois é o leitor quem precisa perceber a forma, o procedimento existente na estrutura textual –, ele acaba por retornar ao viés histórico, porque a interpretação de uma obra é também feita em contraste com outras anteriores.

Já a Marxista (sociológica) teria falhado ao reduzir a literatura a um mero reflexo das estruturas sociais. Para essa corrente teórica, o valor estético de uma obra seria medido de acordo com a sua capacidade de representação/reprodução da realidade, nela contemplando-se as estruturas sociais e a luta de classes. É aqui que Jauss vê o problema e lança a seguinte questão: como se avaliaria, então, por exemplo, as obras literárias modernas, que buscaram justamente romper com a forma mimética da arte?

Ao chegar a esses impasses é que Jauss propõe, como solução à divisão entre a estética e a história dos métodos formalista e marxista, a inclusão da dimensão dos leitores/espectadores/público nos estudos literários.

Nesse sentido, então, de renovação (reescritura) da história literária, a ser alcançada pela abordagem literária que privilegiasse a recepção e seu efeito, é que Jauss expõe seu projeto. Este, segundo Regina Ziberman, em sua obra *Estética da recepção e história da literatura* (1989), é composto por sete teses, possuindo, as quatro primeiras, caráter de premissas, ao mesmo tempo em que dão sustentação às metodologias apresentadas nas três últimas. Então, vejamos:

a) Primeira tese

Jauss já inicia sua primeira tese defendendo a queda do objetivismo histórico em contraposição à alavancada da estética da recepção e do efeito, pois entende que é o “[...] experienciar dinâmico da obra por parte de seus leitores [...]” (1994, p. 24) e não uma sucessão de “fatos literários” estabelecidos posteriormente que definem a historicidade da literatura.

Reforçando a importância da experiência do leitor para a constituição do fato literário, o autor ainda recomenda ao historiador da literatura – a qual também serve ao crítico – que este, antes de constituir um juízo de valor sobre determinada obra, faça-se, ele mesmo, leitor, no sentido de que seu julgamento leve em conta, naquele contexto, a série histórica de interpretação dos leitores sobre determinada obra.

Para ressaltar a preponderância do caráter recepcional sobre o objetivismo histórico na construção da história da literatura, o autor procura desconstruir a visão histórica positivista, a qual compreenderia o texto literário como um monumento, algo estático e atemporal. Assim, ele afirma: “A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto [...]” (Jauss, 1994, p. 25).

Contrariamente a essa concepção positivista, Jauss defende que, na verdade, o texto literário é sempre passível de mudanças de significação, na medida em que, para existir, ele necessita do leitor. E este, no ato da leitura, observa suas singularidades em relação a outros textos já lidos, e, comparando-os, constrói parâmetros para julgamento de obras que venha a ler posteriormente.

Finalizando esta primeira tese, Jauss (1994) explica que o acontecimento literário, diferentemente do político/histórico, só produz seu efeito se a sua recepção se estender a públicos posteriores ou se, por estes retomada, de modo que haja leitores que novamente se apossam da obra passada, ou escritores que queiram imitá-la, superá-la ou contestá-la. E, ainda, que a literatura só se realiza no horizonte de expectativa de leitores, críticos e autores quando estes, contemporâneos ou pósteros, experienciam-na.

b) Segunda tese

A segunda tese de Jauss, segundo Zappone (2009), é uma resposta a uma possível crítica de que a proposta dele de abordagem historiográfica a partir da experiência do leitor não passasse de uma leitura impressionista ou mesmo de

algum tipo de psicologismo. A argumentação dele, é, então, no sentido de afirmar que a experiência estética do leitor conta com uma espécie de “saber prévio”, que se constitui de um conjunto de conhecimentos tanto literários, quanto sobre a própria vida, no qual o novo de que tomamos ciência faz-se perceptível.

No intuito de conferir um caráter mais sistemático possível à sua teoria, Jauss (1994), ao buscar delimitar o modo como o leitor atribui sentido ao texto, circunscreve ainda mais o conceito de conhecimento prévio, reconhecendo-o como sistemas histórico-literários de referências evocados tanto pelo leitor quanto pela obra, no que diz respeito a características como marcas de gênero, estilo, técnicas narrativas etc.

Nesse sentido, Zilberman (1989) nos explica que Jauss entende como improdutivo questionar os indivíduos, pois estes apenas forneceriam poucos dados, seja em relação ao momento presente ou a épocas anteriores. A indagação deve ser dirigida à obra, vez que ela “[...] predetermina a recepção, oferecendo orientações a seu destinatário” (Zilberman, 1989, p. 34).

É aí que aparece o conceito de horizonte de expectativa. Este seria o sistema histórico-literário que cada leitor utiliza quando da leitura de determinado texto. Nos seguintes termos, o autor o detalha:

[...] a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a ‘meio e fim’, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado [...] (Jauss, 1994, p. 28).

Contudo, de acordo com Jauss (1994), ocorre de certas obras, em virtude de convenções de gênero, estilo ou forma, propositadamente, despertar um horizonte de expectativa em seus leitores, para, em seguida, quebrá-lo, produzindo, assim, uma nova obra.

c) Terceira tese

Na terceira tese, Jauss (1994) traz um outro conceito importante de sua teoria, o de “distância estética” (p. 31). O autor explica que essa distância estética – que pode ser medida objetivamente –, ocorre a partir do afastamento ou não-

coincidência entre o horizonte de expectativa preexistente no público/leitor e o que de fato é provocado pelo surgimento de uma nova obra. E o mais interessante: quanto maior o estranhamento provocado pelo aparecimento de uma obra, maior será a qualidade estética desta.

Vejamos. De acordo com Jauss (1994), do ponto de vista da estética da recepção – ele faz questão de frisar isso –, quanto mais próxima do horizonte de expectativa do leitor/público uma obra estiver, que não demande desse leitor nenhum deslocamento rumo a uma experiência desconhecida, ela poderá ser classificada como arte culinária ou ligeira, pois não exige nenhuma mudança de horizonte. Contudo, se, contrariamente, afasta-se da expectativa do leitor/público, maior será seu valor literário.

Jauss (1994), dando seguimento a seu raciocínio, explica que o distanciamento entre o público inicial e a obra, quer seja de prazer ou estranhamento, poderá sofrer alterações para públicos posteriores, vindo, a sua negatividade original, a transformar-se em obviedade, tornando a obra, então, de gosto “palatável” ao público.

Desse processo de transformação de horizontes de expectativa, é que Jauss compreende nascer a obra-prima:

É nessa segunda mudança de horizonte que se situa particularmente a classicidade das assim chamadas obras-primas; sua forma bela, tornada uma obviedade, e seu ‘sentido eterno’, aparentemente indiscutível, aproximam-na perigosamente, do ponto de vista estético-recepcional, da pacificamente convincente e palatável arte ‘culinária’, de forma que um esforço particular faz-se necessário para que se possa lê-la ‘a contrapelo’ da experiência que se fez hábito e, assim, divisar-lhe novamente o caráter artístico [...] (Jauss, 1994, p. 32).

Tendo surgido na segunda fase do modernismo brasileiro, a recepção da obra de Jorge Amado é instigante ao ser examinada pelo viés do conceito de distância estética trazido por Jauss nesta tese, se observada isoladamente pelo tipo de público/destinatário.

A obra amadiana, por um lado, obteve rápida, ampla e ascendente aceitação por parte do leitor comum, podendo ser, assim, considerada, numa visão jaussiana, “arte culinária” ou ligeira. Por outro, por parte dos críticos/acadêmicos, houve o distanciamento/estranhamento estético, pois não atendia aos critérios de valor preestabelecidos, ao modelo do belo a que estavam acostumados, tendo sido (e

ainda o é) duramente criticada por estudiosos da nossa literatura – assunto ao qual voltaremos no segundo capítulo deste trabalho.

Assim, sob o aspecto de distanciamento preconizado por Jauss, seria, então, uma obra notável/clássica, pois esse leitor especializado (críticos) estranhou as características do texto amadiano, tais como sua linguagem oralizada, próxima ao cotidiano das pessoas, rejeição ao academicismo (despreocupação com a gramática e a estruturação literária), a valorização do humor, bem como do folclore regional, com suas tradições e crenças advindas da cultura afro-brasileira, em contraposição ao horizonte de expectativa do público dos modelos realistas, naturalistas e parnasianos da década de 1920. Tal rejeição também ocorreu aos primeiros modernistas e suas obras – posteriormente, elevadas à posição de cânones –, como Mário de Andrade, com *Paulicéia desvairada* (1922), *Amar, verbo intransitivo* (1927) e *Macunaíma* (1928), e Oswald de Andrade, com *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), dentre outros, como nos relata Zappone (2009).

Contudo, diferentemente do que ocorreu aos primeiros modernistas retrocitados, o texto amadiano ainda enfrenta resistência ao reconhecimento de seu valor estético, o que motiva(ou) este trabalho.

Citando o exemplo do romance *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, que de início também foi fortemente combatido pela crítica, vindo, porém, posteriormente, a ser reconhecido como um marco na história do romance, Jauss explica que quando uma nova obra logra êxito junto ao público, outras de sucesso podem passar a ser percebidas como antigas e, assim, deixarem de ter a mesma aceitação por parte do público. Dessa mudança é que, de acordo com o teórico, exsurge uma dimensão da história da literatura em que a visão do leitor, numa análise do efeito estético, é determinante, e as consideradas melhores obras (*best sellers*) passam a representar conhecimento histórico.

Antes de passar, no entanto, à próxima tese, é interessante notar que, embora Jauss tenha criticado justamente o aspecto histórico dos modelos formalista e marxista, ele também adota uma concepção de análise literária de cunho temporal e histórico – a distância estética entre o horizonte de expectativa do leitor e a obra nova e suas variações formam um dos critérios de avaliação de literariedade. A diferença dos outros modelos está no fato de que, no método jaussiano, a avaliação da qualidade estética dos textos é realizada pela instância receptora do texto, o leitor.

Entendemos importante ressaltar que, de acordo com Zilberman (1989), Hans Robert Jauss reformulará, em ensaios posteriores, a noção de distância estética, mantendo, no entanto, a maior parte das formulações teóricas apresentadas na terceira tese. Se pensarmos no exemplo da criação literária amadiana, tal atitude pode ser imprescindível a uma correta valoração estética.

d) Quarta tese

Jauss inicia essa tese afirmando que o método da estética da recepção é indispensável à compreensão do passado remoto de determinada obra literária, bem como que essa compreensão se daria pelo conhecimento do horizonte de expectativa do público contemporâneo àquela obra, e não pelo simples “mergulho no texto” (1994, p. 36). Colocando-se claramente contrário ao objetivismo histórico no âmbito dos estudos da teoria literária, afirma que não há sentido “atemporalmente verdadeiro” de uma obra a “[...] descortinar-se de forma imediata e plena ao intérprete [...] (p. 36)”.

Na defesa desse pensamento, passa, então, a tecer uma série de ponderações acerca de como os sentidos de um texto são construídos historicamente, bem como sobre a fundamentalidade da recuperação do horizonte de expectativa para a interpretação da obra. Tal recuperação seria importante porque ela é que permite conhecer a história do efeito, i. e., o modo como o próprio ato da compreensão está abrangido pela história, à medida que a consciência mesma que interpreta o texto (leitores) é afetada por um processo histórico.

Hans Robert Jauss buscará o conceito da história do efeito em Hans Gerorg Gadamer – o qual, antes dele, já criticava o objetivismo histórico –, na obra *Verdade e método*, publicada em 1960. Tal princípio corresponderia, então, a uma aplicação da lógica de pergunta e resposta à tradição histórica, no sentido de se descobrir a qual pergunta determinado texto responderia. Contudo, Gadamer, segundo Jauss, anuirá a essa ideia, ressaltando, no entanto, que a pergunta reconstruída não poderá ser reinserida no contexto original, uma vez que o seu horizonte histórico já se encontra abarcado pelo do presente. Ou seja, o entendimento/a interpretação de um texto é sempre uma fusão de horizontes de expectativas, em que passado e presente se misturam.

O juízo estético ideal, para Jauss, é aquele que, além de acumular a apreciação de outros leitores, críticos etc., “[...] é o desdobramento de um potencial de sentido virtualmente presente na obra, historicamente atualizado em sua recepção e concretizado na história do efeito [...]” (1994, p. 38).

Encerrando essa tese, o próprio Jauss informa que, nas três teses a seguir, ele apresentará seu projeto estético recepcional, que repousa sob a historicidade da literatura em três aspectos: diacronicamente (contexto recepcional das obras); sincronicamente (sistema de referências da literatura de uma mesma época); e da relação entre literatura e vida.

e) Quinta tese

Embora reconheça que a teoria formalista da “evolução literária” fora a mais importante tentativa de renovação da história da literatura, Jauss defende que, diferentemente do que propõe tal corrente, a história literária não é constituída por uma sucessão de obras que atingiram o ápice dentro de um sistema ou que o critério para atribuição de valor a uma obra literária seja apenas baseado em sua capacidade de inovação, pois, segundo Regina Zilberman, para o teórico, “[...] muitas vezes [a obra], sua importância cresce ou diminui no tempo, determinando a revisão das épocas passadas em relação à percepção suscitada por ela no presente” (Zilberman, 1989, p. 37).

Daí, então, o autor dá a conhecer, nesta tese, o caráter diacrônico do seu projeto de história literária. Ele explica que o caráter artístico de uma obra não necessariamente é perceptível de imediato, quando de sua primeira publicação, muito menos pela oposição entre a forma velha e a nova. Às vezes, a resistência que a obra nova oferece ao seu público inicial perdura tanto que se faz necessário um longo processo de recepção para que seu significado virtual apareça. Nesses casos, o surgimento do significado acontece, segundo Jauss, quando a evolução literária alcança um horizonte atual que permita encontrar a compreensão que não foi possível no horizonte inicial.

Jauss ainda explica que uma obra literária antiga - “um passado literário” - só retorna quando uma nova recepção o traz de volta ao presente, seja porque uma nova postura estética se reapropria dela ou porque o momento da evolução histórica lança luzes sobre ela.

Contudo, é importante frisar que o aspecto diacrônico da história literária recepcional de Jauss (1994) não se desenvolve de forma linear, sequencial. Pelo contrário: apresenta-se como uma metodologia aberta a novas perspectivas, haja vista que sentidos novos podem ser percebidos em textos antigos, situação que possibilita uma constante reavaliação de textos, o que nos parece muito interessante, especialmente, quando entendemos que esse é um exercício fundamental por parte da crítica em relação ao autor que estamos estudando.

f) Sexta tese

Esta é a tese em que Jauss expõe o aspecto sincrônico de seu projeto de história da literatura. Nesse sentido, afirma que os textos devem ser lidos segundo seu histórico de recepções, a partir de um movimento diacrônico que articule várias fases, sem contudo deixar de articular a leitura da obra no momento de seu surgimento.

Jauss acredita que a historicidade da literatura emerge justamente nos pontos de interseção entre diacronia e sincronia, pois entende ser igualmente apreensível o horizonte literário de um dado momento histórico sob a forma de um sistema sincrônico, cuja literatura que dele emergiu simultaneamente pôde ser diacronicamente recebida. Isso é possível porque, segundo Jauss (1994), “[...] cada sistema sincrônico tem de conter também seu passado e seu futuro, na condição de elementos estruturais inseparáveis [...]” (p. 48).

Para tanto, o autor propõe que sejam feitos cortes no antes e no depois da diacronia – que devem ser escolhidos com base na história do efeito –, para que se perceba que, conquanto os textos literários se apresentem como se pertencessem a um só momento, ao serem submetidos ao horizonte de expectativa desse público, foram alvo de diversas recepções em determinados contextos históricos.

g) Sétima tese

Relacionada ao terceiro elemento do projeto de Jauss, essa tese consiste em propor o exame dos aspectos diacrônico e sincrônico da história literária, a qual também deve dedicar-se aos estudos dos efeitos da literatura na vida cotidiana de seus leitores. Por meio desse princípio, o autor intenciona que a literatura seja vista

não apenas em relação a seus efeitos estéticos, como também a seus aspectos éticos, sociais etc., ou seja, que exerça a sua função social. Ele acredita que

A experiência da leitura logra libertá-lo das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas. O horizonte de expectativa da literatura [...] distingue-se [...] pelo fato de [...] expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura (Jauss, 1994, p. 52).

Ao final da exposição dessa tese, Jauss faz a defesa do fim do distanciamento entre história e literatura e entre o conhecimento estético e o histórico, para que a literatura possa exercer o seu verdadeiro papel que, segundo o autor, é o de construtor da sociedade, no sentido de contribuir para a libertação do homem de suas amarras naturais, religiosas e sociais.

2.4 A Estética da Recepção e a renovação da Teoria Literária

De tudo o que aqui foi dito, por mais breve e superficial que tenha sido, esperamos que ao menos tenha restado claras as propostas de Jauss: introduzir o aspecto recepcional nos estudos da teoria literária, por meio da inclusão do leitor como instância fundamental na verificação do caráter estético de uma obra literária, bem como repensar a própria história da literatura.

Essa nova ideia – da Estética da Recepção e suas vertentes –, de uma teoria erigida sobre a experiência do leitor, trouxe certa inovação aos estudos da história da literatura, à medida que questionou os conceitos e métodos de duas das principais correntes teóricas contemporâneas à sua proposta: Formalismo – que viam a interpretação como algo circunscrito ao texto (imanentista) – e o Marxismo – que concebia a literatura como reflexo da sociedade (sociológico).

Acreditamos que a principal contribuição – e para nós, muito significativa – de Jauss aos estudos da teoria literária tenha sido a reflexão que nos deixa acerca da possibilidade e necessidade de contínua renovação do entendimento do conceito de literatura por parte de seus teóricos. Ao estabelecer que o sentido textual pode sofrer variações de acordo com suas diferentes recepções, visto que o seu público/leitor também varia no espaço-tempo, Jauss consubstancia o entendimento no qual, como

o sentido/interpretação é historicamente e esteticamente mutável, os critérios de avaliação do fato literário também deveriam ser suscetíveis à revisão.

Contudo, se se pode apontar uma falha na teoria recepcional de Hans Robert Jauss, esta seria, segundo Zappone (2009), a definição de leitor.

O leitor proposto por Jauss certamente não é um leitor virtual de textos. Trata-se, antes, de um leitor muito específico, com habilidades de leitura refinadas, pois precisa ter como conhecimento prévio todo um sistema de referências que abarca desde as diferenças entre o uso estético e prático da linguagem até o conhecimento de gêneros, de temáticas, de convenções literárias. [...] Nesse sentido, a teoria de Jauss abarca apenas em parte o aspecto social e histórico que pretende ou, em outras palavras, o caráter social e a questão da historicidade ficam balizados apenas pelo conjunto dos leitores que possuem o horizonte de expectativa por ele pressuposto (p. 162).

Tal caracterização do leitor de Jauss, explicitada por Zaponne, faz evocar a exata descrição do crítico literário ou do teórico da literatura, em outras palavras, do leitor especializado. Este é justamente um dos tipos de leitores que estarão no foco da análise acerca das diferenças de recepção da obra do escritor Jorge Amado – delimitadas às obras *Capitães da Areia*, *Mar Morto* e *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* –. Sobre esse leitor especializado [o crítico], discorreremos mais adiante sobre a sua função, ao tratar sucintamente de conceitos como os de crítica – traçando um breve histórico de sua existência no Brasil –, literatura e os principais critérios utilizados nesse *mister*, para, no capítulo seguinte, apresentar a visão do crítico literário brasileiro em relação à obra amadiana.

Tal lacuna também é relatada por Zilberman (1989), a qual afirma que “[...] um setor permaneceu insuficientemente descrito: o da experiência do leitor, que deveria ser, supõe-se, a matéria central de uma estética voltada à análise da recepção” (p. 40). E, de acordo com a mesma autora, Jauss percebe essa lacuna e procurará sanar.

No entanto, visando ao bom desenvolvimento deste trabalho, dada a importância desta discussão, voltaremos ao conceito de leitor e suas diferentes denominações (comum/ideal), vistos à luz das teorias de Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser e Umberto Eco, após encerrarmos o tema da estética da recepção. Ainda, no que concerne a possíveis contradições nas teorias de cunho recepcional – não somente à corrente da Estética da Recepção –, entendemos como relevante citar a apontada pelo filósofo, professor e crítico literário Terry Eagleton, expressa por ele em *Teoria da literatura: uma introdução* (2006). Para esse teórico, o leitor,

especialmente no âmbito dos estudos iserianos, para ler com eficiência, precisa exercer certas capacidades críticas “[...] que sempre são definidas de maneira problemática” (p. 121), pois é preconcebido como um sujeito que precisa ser flexível, receptivo, imparcial para que, no contato com a obra literária, esta possa transformá-lo. Ou seja, existe um modelo de leitor previamente fixado, o qual, como igualmente dito por Zaponne (2009), coincide com as características do crítico literário, o qual não é um leitor “comum”, mas especializado, amplamente aceito no espaço acadêmico/intelectual.

Nesse sentido, segundo Eagleton (2006), haveria um contrassenso nessa concepção de leitor, pois embora a teoria recepcional de Wolfgang Iser tenha como base o pensamento liberal humanista, não se mostraria tão liberal, uma vez que prevê que “[...] para sofrermos uma transformação às mãos do texto, devemos em primeiro lugar ter convicções muito provisórias. O único leitor adequado *já* teria de ser um liberal: o ato de ler produz a espécie de sujeito humano que esse ato também pressupõe” (p. 121). Ou seja, já existe um modelo de leitor predefinido.

Tal concepção nos levaria, então, a outro paradoxo, pois, conforme Eagleton:

[...] se nossas convicções forem assim tão superficiais, seu questionamento e subversão pelo texto não serão realmente muito significativos. Em outras palavras, nada de muito importante terá acontecido. O leitor não terá sido radicalmente modificado, mas simplesmente devolvido a si mesmo, como um sujeito mais completamente liberal. Tudo, em relação ao sujeito leitor, é passível de questionamento no ato da leitura, exceto que tipo de sujeito (liberal) ele é: esses limites ideológicos não podem ser criticados de modo algum, pois todo o modelo ruiria. [...] Como acontece com Gadamer, podemos incursionar por território estrangeiro porque secretamente estamos sempre em nosso próprio território. O tipo de leitor que a literatura afetará mais profundamente é o que já está equipado com a capacidade e as reações ‘adequadas’; aquele que é eficiente em operar certas técnicas de crítica e reconhecer certas convenções literárias. Mas este é precisamente o tipo de leitor que menos precisa ser atingido (2006, p. 121).

Eagleton (2006) chega, assim, à seguinte conclusão: “O circuito fechado entre o leitor e a obra reflete a condição fechada da instituição acadêmica da Literatura, à qual só podem concorrer certos tipos de textos e de leitores” (p. 122).

Tentar enfraquecer ao menos um pouco a estrutura desse circuito constitui-se num dos propósitos desta pesquisa, pois acreditamos na importância dessa discussão para que o espaço da literatura seja algo mais acessível e democrático. E, nessa tentativa de provocação de mudança de paradigmas no circuito literário, é que trouxemos o debate acerca das lacunas/falhas referentes às teorias de cunho

recepional, pois entendemos que, ainda que contribuam amplamente, nenhuma corrente/escola literária possui a capacidade de, com suas formulações, responder isoladamente de maneira integral às questões teórico-literárias.

2.5 O espaço da Estética da Recepção no Brasil

Para que possamos melhor compreender os processos subjacentes à recepção da obra de Jorge Amado, no que concerne ao contexto histórico-literário referente ao período de seu surgimento até nossos dias, concluiremos este tópico com uma breve exposição da influência da teoria da recepção no Brasil.

Dos teóricos de literatura brasileiros cujos estudos guardam alguma correlação com o campo da estética recepional, a pesquisa rápida e sucinta que empreendemos retornou alguns poucos nomes, tais como os de Afrânio Coutinho, Antonio Candido, Luiz Costa Lima e, mais recentemente, Regina Zilberman.

De acordo com Odalice de Castro Silva, em seu artigo intitulado “Afrânio Coutinho: um work in progress”, de 2011, Afrânio Coutinho, em sua obra histórica *A Literatura no Brasil* – publicado entre 1955 e 1959, já definia o leitor como coprodutor da obra literária, ou seja, como “[...] receptores leitores-intérpretes atentos à forma, **agindo nas estruturas da obra literária**, para aí participar das internalizações do fato histórico [...]” (2011, p. 29, grifo nosso). Assim, segundo Silva (2011), este teórico tornava-se partícipe do projeto denominado leitor ideal. Contudo, é importante ressaltar que, embora Coutinho não fosse adepto de uma única corrente teórica, ele defendia – como no modelo formalista – o primado do texto, isto é, a abordagem crítico-literária deveria partir do texto, do estudo de sua estrutura, da análise dos elementos que o constituem.

Por seu turno, Antonio Candido, em sua produção teórica, não necessariamente elege o leitor como o elemento principal à constituição do fato literário. Porém, fica claro, por exemplo, já pelo título de seu artigo “O escritor e o público” – publicado na supracitada *A literatura no Brasil* (1968), obra coletiva organizada por Coutinho –, que o público/receptor/leitor é parte integrante do processo de formação da obra, antes mesmo que as teses de Jauss aqui chegassem.

Embora não tenhamos encontrado qualquer menção direta do crítico Antonio Candido acerca de sua adesão à Estética da Recepção ou a qualquer de suas

vertentes – reafirmando, porém, que nossa pesquisa foi sucinta –, a forma como define a literatura, em sua obra *Formação da Literatura Brasileira* (2000), ratifica a ideia de que ele valoriza o papel do leitor. Em sua tentativa de conceituação da literatura, o teórico afirma que esta pode ser entendida como um sistema em que determinadas obras se encontram interligadas por denominadores comuns, os quais se constituem de elementos de natureza social e psíquica e se dividem em três conjuntos, entre os quais está o que, aqui, interessa-nos. Se não, vejamos.

Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de **receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive**; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veledades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade (2000, p. 23, grifo nosso).

Dáí, podemos depreender que, para Candido, embora o leitor não seja visto como o elemento central à existência do fato literário, ele o toma como essencial, ainda que prefira a ideia do sistema triangular “[...] autor-obra-público, em interação dinâmica [...]” (2000, p. 16).

Salvo engano, o primeiro estudioso a discutir a teoria de cunho recepcional no Brasil foi o professor Luiz Costa Lima, o qual reuniu textos dos principais teóricos da estética da recepção – tais como, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser e Karlheinz Stierle –, organizou-os, traduziu-os e os publicou, em 1979, sob o título *A literatura e o leitor* – obra também já utilizada neste trabalho. Sua proposta, como descrito na apresentação desse livro, era exatamente esta: dar visibilidade à teoria da recepção, com o intuito de contribuir para uma possível renovação aos estudos historiográficos e estéticos no campo da teoria literária brasileira, aplicando aqui a teoria jaussiana.

Posterior a Lima (1979), é a iniciativa de Regina Zilberman, com a publicação de *Estética da recepção e história da literatura*, de 1989. De acordo com Silva (2011), nessa obra, Zilberman se refere ao livro de Jauss, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, como um acontecimento histórico.

É por compartilhar dessa visão de Zilberman, no sentido de que a teoria da recepção, em particular, a Estética da Recepção de Hans Robert Jauss, representa – ou pode representar – um marco histórico nos estudos de teoria literária, à medida que seu entendimento da importância do leitor para a própria existência da literatura

ganhe visibilidade, promovendo, assim, renovação nesse âmbito teórico/crítico, que ambicionamos juntar nossos esforços aos de outros mais valiosos, para reafirmar que a opinião do leitor comum deve ser, ao menos, um referencial quando da análise/avaliação do texto literário pelo crítico (leitor especializado).

2.6 Conceitos capitais da pesquisa

Esta seção destina-se a tratar dos conceitos que são fundamentais à compreensão do objeto da pesquisa e, assim sendo, para o alcance dos objetivos pretendidos. Todavia, é importante ressaltar que não temos a pretensão de exaurir qualquer um deles, dada a complexidade e o volume de estudos a respeito de cada um. Limitaremos nosso esforço em torno da(s) definição(ões) mais aceita(s) e/ou que melhor se adequar(rem) ao nosso tema. Vamos ao primeiro deles, o de leitor.

2.6.1 Definições de leitor

Para entendermos melhor as diferentes recepções destinadas à obra de Jorge Amado pelo público, buscaremos compreender o que é ser leitor e seus diferentes tipos. Ademais, por esta pesquisa se dar a partir da perspectiva recepcional, procuraremos nos circunscrever a teorias e autores de cunho da estética da recepção.

Iniciemos por Roland Barthes, o qual, como vimos no início deste capítulo, em seu ensaio *A morte do autor* (1968), decretou a morte do autor e, dessa postura - “[...] o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (p. 64) -, emergiu a figura do leitor como parte essencial da construção do próprio texto. Nas palavras de Barthes:

[...] o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito (1968, p. 64).

Logo, para Barthes (1968), o leitor é o próprio espaço em que o texto se constrói. No mesmo sentido, parece seguir a teoria de Hans Robert Jauss. No entanto, conforme a afirmação de Zilberman (1989), o teórico não conceitua/define

claramente as características desse leitor que é alçado, em sua teoria recepcional, a uma posição fundamental na constituição do texto literário.

Porém, se Jauss (1994) não define claramente quem/como é o seu leitor, ele lista alguns tipos: “O ‘juízo dos séculos’ acerca de uma obra literária é mais do que apenas o ‘juízo acumulado de **outros leitores, críticos, espectadores** e até mesmo **professores**’ [...]” (p. 38, grifos nossos). Com base nesse excerto do texto jaussiano, acreditamos ser aceitável, em nosso trabalho, dividir os leitores destinatários da obra amadiana da seguinte forma: leitor comum (“outros leitores”) e leitor especializado (“críticos” e/ou “professores”).

Em outros trechos de *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994), Hans Robert Jauss tratará da figura do leitor, no entanto, majoritariamente, acerca da importância de sua participação para a constituição da obra literária ou sobre como se dá o processo de interação entre leitor e obra, conforme se pode verificar a seguir:

Ambos os métodos, o formalista e o marxista, ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa.[...] a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor (Jauss, 1994, p. 23).

[...] a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de aviso, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a ‘meio e fim’, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores (Jauss, 1994, p. 28).

Conquanto Hans Robert Jauss pareça não se ocupar objetivamente em definir a figura do leitor, ele não deixa de ressaltar a importância deste para a efetivação da experiência estética comunicativa. No ensaio “O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis”, constante da citada obra *A literatura e o leitor* (1979), Jauss se debruçará sobre os processos que envolvem a experiência estética, ao traçar, conforme ele mesmo diz, uma “retrospectiva” sobre as teorias relativas ao prazer estético.

Iniciando pela Antiguidade, Jauss (1979) apresenta o que ele entende ser a maior contribuição da poética antiga de cunho teórico recepcional: a explicação aristotélica sobre os motivos que nos levam a sentir prazer mesmo diante da

imitação de um objeto feio ou de um acontecimento trágico. Para Aristóteles, segundo Jauss (1979), temos um sentimento duplo de prazer ante tais situações, porque nelas se encontram um efeito de ordem sensível e outro de ordem intelectual. Porém, para além dessa união de efeitos divergentes, “[...] o expectador [sic] pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa [sic], como se participasse de uma cura (*katharsis*)” (Jauss, 1979, p. 65).

Subsequentemente, Jauss (1979) passa pela Idade Média, com o filósofo e teólogo Aurelius Agostinus ou Santo Agostinho, o qual, por meio de sua obra filosófica, *Confissões*, contribuiu fortemente para a “formação e auto-afirmação da experiência estética” (Jauss, 1979, p. 65), por meio da análise de termos como *uti* e *frui*, dentre outras conceituações não menos significativas do mesmo autor, chegando, de modo não linear, a importantes teóricos/filósofos das Idades Moderna e Contemporânea, tais como Immanuel Kant, Karl Marx, Theodor Ludwig W. Adorno e Sigmundo Freud, cujas ideias são trazidas ao texto de Jauss apenas sob o enfoque de sua influência (negativa ou positiva) para a formação do caráter recepcional da teoria estética, especialmente, no tocante ao aspecto do prazer, motivo pelo qual, mesmo reconhecendo a indiscutível relevância de tais teorias/conceitos para os estudos no âmbito da teoria literária, deixamos de discorrer sobre elas por entendê-las desnecessárias ao desenvolvimento deste tópico e não nos delongamos mais.

No entanto, embora não trate de uma definição rigorosa do destinatário do texto (o leitor), Jauss (1979) finalizará o referido ensaio observando acerca de como se realiza a função comunicativa quando da experiência estética, que esta independe da catarse para sua efetivação. O teórico alemão destaca que o papel do leitor pode variar conforme a circunstância. De observador pode se transformar em “co-criador da obra”, à medida que, por exemplo, sai de uma postura contemplativa para a de construtor de seu formato e de seu significado. E, ressaltando essa variação de tipo/papel de(o) leitor, afirma:

Em todas as relações entre as funções, a comunicação literária só conserva o caráter de uma experiência estética enquanto a atividade da *poiesis*, da *aisthesis* ou da *katharsis* mantiver o caráter de prazer. Este estado de oscilação entre o puro prazer sensorial e a mera reflexão nunca foi descrito de forma mais incisiva do que em um aforismo de Goethe, que [...] já antecipava a inversão da *aisthesis* em *poiesis*: ‘Há três classes de leitores: o

primeiro, o que goza sem julgamento; o terceiro, o que julga sem gozar, o intermédio, o que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte' (Jauss, 1979, p. 82).

Por essa conclusão de Jauss (1979), podemos inferir que o leitor ideal seria aquele que não somente usufruísse do prazer inerente ao texto literário, mas que também fosse capaz de contribuir para a construção de seu conteúdo e sua forma e, assim, produzir um novo texto.

Esse caráter ativo do leitor na criação literária é posto em evidência por Jauss também no mencionado *História da literatura como provocação à teoria literária* (1994): “[...] tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação lógica entre literatura e leitor [...]” (p. 23).

É importante destacar, ainda, que, para Jauss, em outro ensaio publicado na mesma coletânea de Luiz Costa Lima, *A literatura e o leitor* (1979), intitulado “A estética da recepção: colocações gerais”, os sentidos construídos pelo leitor em relação a determinada obra tendem a mudar numa relação diacrônica e sincrônica. Portanto, também variam os seus juízos de valor. Logo, este não deveria ser estático, pois, para Jauss (1994), a consequência dessa atitude poderia ser uma avaliação injusta, pois o(s) sentido(s) de uma obra passada pode não se mostrar visível no momento presente, prejudicando o julgamento crítico.

Ainda na tentativa de melhor caracterizar essa figura que é tão cara à perspectiva teórico-recepcional, o leitor, fomos à obra de Wolfgang Iser, *O ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*, de 1999, para garimpar aquilo que possa nos ajudar a entender melhor o seu caráter e função em relação ao texto literário.

De forma bastante sintética, no que se refere à obra supracitada e ao autor que, em sua *Introdução*, Luiz Costa Lima (1979) retrata como, dentre os vivos (à época), “o teórico alemão mais consequente e o autor da obra mais estimulante” (p. 28-29), podemos afirmar que sua teoria estética pertence àquelas vertentes de cunho recepcional, por ocupar-se do papel do leitor em sua relação com o texto, muito embora haja indicações da preponderância do segundo sobre o primeiro, em determinados trechos iserianos, diferentemente do que se dá na teoria jausseriana. Vejamos dois deles: “Para que [...] a comunicação entre texto e leitor seja bem-sucedida, é preciso que a atividade do leitor seja de alguma maneira controlada pelo texto” (Iser, 1999, p. 104). E ainda:

Nossa discussão se concentrou sobretudo nos dois pólos [sic] na situação de comunicação, o texto e o leitor. Agora se trata de analisar as condições que originam tal comunicação. Sendo uma atividade **guiada pelo texto**, a leitura acopla o processamento do texto com o leitor; este, por sua vez, **é afetado por tal processo** (Iser, 1999, p. 97, grifos nossos).

Ou seja, depreende-se daí que o leitor é visto por Iser como um sujeito mais passivo do que ativo. Ele pratica, basicamente, as ações que o texto autoriza. Para abordar o tema da situação de comunicação, Iser (1999) partirá da comparação entre as experiências de interação humana e as de interação entre texto e leitor.

A grosso modo, explica que, numa interação entre parceiros, é impossível saber exatamente como cada qual está sendo visto/sentido/percebido pelo outro. Porém, dessa lacuna existente em todas as ocorrências de interação a dois, nasce a interpretação. Esta é responsável por preencher os vazios deixados pela nossa incapacidade de experimentar as vivências do outro, apesar da faculdade que temos de verificar, por meio de perguntas e respostas ou do contato presencial, em que medida a impressão corresponde à situação, isto é, até que ponto esta se encontra contingenciada. Diferentemente, a existente entre texto e leitor não conta com a possibilidade de perceber no outro a sua reação. Nas palavras de Wolfgang Iser, a principal diferença “[...] é o fato de não haver a *face to face situation* que origina todas as formas da interação social” (1999, p. 102).

Contudo, assim como na relação humana, na interação entre texto e leitor, também há os lugares vazios, que consistem num dos principais conceitos trabalhados por Iser (1999) e sobre os quais este teórico afirma que é papel do leitor buscar preencher.

Descrever a vasta e detalhada concepção iseriana acerca de tal conceito ora não se mostra necessário ou proveitoso ao nosso propósito. Contudo, aqui transcrevemos, pela sua aparente precisão, uma de suas definições. O próprio Iser, após afirmar não ser possível descrevê-los (os lugares vazios), diz: “[...] uma vez que, sendo ‘pausas do texto’, nada são; desse ‘nada’, entretanto, resulta um importante impulso da atividade constitutiva do leitor” (1999, p. 144). Em outras palavras, os lugares vazios seriam os espaços/lacunas que permitem ao leitor atribuir sentido(s) à obra, isto é, interpretá-la de acordo com os sinais deixados no texto pelo autor; ou ainda, processos basilares de concepção do texto durante a leitura.

De acordo com Iser (1999), o lugar vazio admite a participação do leitor na concretização textual artística/literária. Contudo, tal participação, em relação à estrutura do vazio, não se restringe à adesão do leitor quanto ao conteúdo já disposto no texto. Antes, requer sua ação sobre ele. Mas, logo após, delimita essa ação do leitor “[...] à coordenação, à perspectivização e à interpretação dos pontos de vista” (1999, p. 157), não o autorizando à criação.

Em suma, embora o sujeito leitor em Iser (1999) seja menos ativo e tenha menos autonomia do que o teorizado por Jauss (1994), tal situação não inviabiliza ou descredibiliza a perspectiva recepcional da teoria estética literária.

Temos, ainda, um conceito importante no campo da estética da recepção: o de leitor implícito *versus* explícito. Segundo Zilberman (1989), Wolfgang Iser é quem desenvolve esse conceito (inclusive, intitulou um de seus livros dessa maneira), porém, Hans Robert Jauss, antecipadamente, irá englobá-lo em sua visão da história da literatura e da hermenêutica literária, contudo, utilizando-se de outras terminologias, a de efeito e de concretização do sentido.

No que se refere à concretização, de acordo com Zilberman, em sua obra *Estética da recepção e história da literatura* (1989), Jauss a dividirá em duas categorias, sendo uma delas a do horizonte implícito de expectativas – isto é, aquele que é apresentado pelo texto, e, portanto, de ordem intraliterária –; e a outra, de cunho extraliterário – aquele abarcado pela experiência cotidiana. Assim:

De um lado, situa-se o efeito, condicionado pela obra que transmite orientações prévias e, de certo modo, imutáveis, porque o texto conserva-se o mesmo, ao leitor; de outro, a recepção, condicionada pelo leitor, que contribui com suas vivências pessoais e códigos coletivos para dar vida à obra e dialogar com ela. Sobre esta base, de mão dupla, acontece a fusão de horizontes, equivalente à concretização de sentido. Ao primeiro plano corresponde o leitor implícito, de certo modo uma criação ficcional, já que prefigurado pelo texto; ao segundo, o leitor explícito, incluindo elementos de ordem ‘histórica, social e até biográfica’ [...]. Um depende das estruturas objetivas da obra, o outro, das ‘condições subjetivas e condicionamentos sociais’ [...] (Zilberman, 1989, p. 65-66).

Pelo excerto acima, podemos concluir que, para os teóricos da estética da recepção, há dois tipos de leitores: um de caráter implícito/ficcional, que é aquele cujas características são, de algum modo, predeterminadas pelo próprio texto, constituído a partir, principalmente, de pistas já existentes em sua estrutura; e o outro, para quem a recepção do texto está condicionada às suas próprias vivências/experiências, as quais possibilitam/influem o(n) diálogo com a obra.

Zilberman (1989) destacará dois pontos fundamentais em relação aos conceitos de leitor implícito e explícito de Jauss. O primeiro, que é importante confrontar o papel que esses dois leitores desempenham para a construção de uma análise hermenêutica da leitura de uma obra. O segundo, que, nessa confrontação, faz-se necessário dar prevalência ao papel do leitor implícito, vez que é, a partir dele, do descortinar de sua estrutura textual que podemos definir/analisar/observar as ideologias subjacentes à camada textual.

Embora Hans Rober Jauss e Wolfgang Iser tenham contribuído sobremaneira para o desenvolvimento dos estudos da teoria literária sob o enfoque da recepção, vertente para a qual o leitor é a figura central na tríade (autor – texto – leitor) responsável pela construção do(s) sentido(s) textual(is), não podemos dar por finalizado esse tópico sem tratar, mesmo que sucintamente, sobre o leitor-modelo pensado por Umberto Eco.

Contudo, diferentemente de Jauss e Iser, a abordagem do filósofo, crítico literário e escritor, Umberto Eco, acerca da importância da participação do leitor/destinatário na constituição do texto literário, parte de seus estudos da semiótica, assim como outras vertentes que surgem por volta da década de 60.

Considera-se que foi em *Obra aberta* (1962) que Umberto Eco deu início ao debate sobre o papel do leitor na interpretação e atualização da obra literária. No entanto, é em *Lector in fabula*, cuja primeira publicação data de 1979 – a edição ora citada é a de 2004 –, que ele tratará de forma mais objetiva sobre essa importância do papel do leitor, bem como sobre o seu conceito, denominando-o por “Leitor-Modelo”.

Eco (2004) descreve o intercâmbio entre texto e leitor como uma inter-relação de dependência, sendo que ao leitor parece ser atribuída uma função de maior relevância, como podemos verificar no excerto abaixo:

O texto está, pois, entremeadado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que **vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu**; [...] Em segundo lugar, porque, à medida que passa da função didática para a estética, **o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa**, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar (p. 37, grifos nossos).

Demonstrada a importância do leitor para esse teórico/crítico literário, vamos ao conceito que Eco (2004) lhe dá. Para ele, que destinou um capítulo do livro *Lector in fabula* – o de n. 3, intitulado O Leitor-Modelo – para tratar exclusivamente da conceituação/explicação dessa figura no âmbito da situação de comunicação literária: “O Leitor-modelo constitui um conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial” (p. 45). Em outros termos, é o leitor quem atribui sentido ao texto. Contudo, esses sentidos não são livremente construídos por ele. Os possíveis sentidos são delimitados pelo próprio autor em seu texto.

Essa visão de Eco é compartilhada tanto por Jauss quanto por Iser, como outrora aqui mencionamos e retomaremos brevemente, apenas para efeito de legitimação dessa ideia. Nesse sentido, Hans Robert Jauss, em *História da literatura como provocação à teoria literária* (1994), afirmará que, para que haja a concretização do sentido, é necessário que ocorra a fusão entre o efeito – que seria(m) o(s) elemento(s) de condicionamento exercido(s) pelo texto, de caráter exclusivamente intratextual –, e, de modo oposto, a recepção – de perfil extratextual e está diretamente relacionada ao momento histórico e social condicionado e condicionante pelo/do leitor. Quanto a Wolfgang Iser, tal entendimento pode ser verificado na discussão que este teórico traz – especialmente, em *O ato da leitura* (1999) –, a respeito dos lugares vazios textuais – que Eco (2004) denomina como o não-dito. Pois, para Iser, a competência para a interpretação é conferida ao leitor, a quem se restringe a possibilidade de criação de pontos de vista do texto.

Ademais, podemos inferir que, para Jauss (1994), Iser (1999) e Eco (2004), a construção e atualização de sentidos de um texto ficcional depende em alto grau da capacidade de leitura/interpretação do leitor/receptor/destinatário. Contudo, esses sentidos/interpretações são delimitados pelo conteúdo e estrutura do próprio texto. Inclusive, Eco chega a afirmar que costuma haver uma certa univocidade de interpretações (p. 37). Acreditamos que tal fato se dá, provavelmente, pelos sinais/pistas/indicações presentes no próprio texto.

Ainda nesse aspecto, parece-nos importante frisar que, para Umberto Eco, como a cooperação textual acontece entre duas instâncias discursivas e não entre dois sujeitos empíricos/reais, o leitor, para se tornar o Leitor-Modelo, “[...] tem naturalmente deveres ‘filológicos’, ou seja, tem o dever de recuperar, com a máxima aproximação possível, os códigos do emitente” (2004, p. 47), vez que da leitura de

tais códigos seria possível se ter uma noção mais apropriada do(s) sentido(s) de determinada obra. De modo oposto, se o leitor se apegar a um sujeito empírico, no que se refere à sua personalidade ou ao contexto sócio-histórico de sua existência, e não a um 'Autor-Modelo', aquele cuja estratégia textual se pode verificar como hipótese interpretativa, ou seja, se se ocupar da intenção do sujeito-autor e não das intenções “[...] virtualmente contidas no enunciado” (2004, p. 46), ele deixa de corresponder a um Leitor-Modelo e, assim, fragiliza a cooperação entre as duas instâncias discursivas.

Em síntese, podemos afirmar que, como vimos, as diversas vertentes que possuem alguma relação com a teoria da recepção, embora sob terminologias diversas (leitor implícito, leitor real, leitor-modelo, leitor ideal, dentre outras existentes), têm postulações semelhantes quanto à importância e ao papel do leitor para a concretização do(s) sentido(s) do texto.

2.6.2 Leitor Especializado (o crítico)

Quanto a esse tipo de leitor, o especializado, que, como dissemos, neste trabalho será assim designado em oposição ao leitor comum, é aquele que Hans Robert Jauss citará como crítico. E, ao nos referirmos a ele também sob essa denominação, estarão abrangidos professores/acadêmicos ou teóricos, todos estudiosos da teoria literária, âmbito no qual se situa nossa pesquisa.

Isso posto, entendemos que precisamos, sucintamente, discutir/analisar conceitos/princípios relacionados à figura do crítico literário, à sua atividade, a crítica – delimitada ao âmbito da literatura –, bem como aos principais critérios de valoração da obra literária utilizados por eles nessa tarefa. Apresentaremos, ainda, um breve panorama dos mais renomados críticos literários do Brasil, procurando identificar quem são esses sujeitos históricos e de que lugar falam, na tentativa de suscitar um debate acerca dos julgamentos que produzem.

Como sabemos, a produção teórica que trata a respeito da definição da função do crítico literário é bastante vasta. Portanto, abarcá-la num único trabalho é tarefa quase impossível. Ademais, o que nos interessa é basicamente debater qual o real papel do crítico e como deveria se dar, na prática, a atividade por ele desempenhada, de acordo com a teoria.

Partamos, então, da primeira indagação: o que é ser crítico literário? Para tentar responder a esse questionamento, vejamos resumidamente alguns dos conceitos de teóricos da literatura que podem auxiliar-nos na compreensão desse especialista e seu *mister*, haja vista que para tal pergunta inexiste uma conceituação única e simples.

Em sua etimologia, o termo crítico origina-se do grego *Kritikós* e do latim *criticu*. Era aquele indivíduo que tinha a capacidade de julgar bem, com gosto e discernimento as obras artísticas e literárias, conforme nos diz o poeta e crítico literário brasileiro Gilberto Mendonça Teles, em seu livro *A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*, de 1996.

De acordo com o professor e teórico Fábio Akcelrud Durão, em sua obra *O que é crítica literária?* (2016), em meados do século XVIII, o crítico era visto como um cavalheiro, alguém com uma educação e cultura abrangentes, capaz de falar sobre qualquer tema sem dificuldade. Porém, com o passar do tempo, começou a ser visto como um especialista, um indivíduo com uma área de atuação menor, mas possuidor de um conhecimento mais sólido e específico.

Por seu turno, em *O poliedro da crítica* (2009), o escritor, ensaísta e crítico literário brasileiro Fábio Lucas – sendo, inclusive, membro da Associação Brasileira de Crítica Literária desde 1985 e autor de uma extensa obra na área da crítica literária –, assim define essa figura:

O crítico é o **leitor qualificado**, que tenta levar aos seus próprios leitores a experiência da leitura armada. Sua escrita se reveste de juízos de valor, numa perspectiva de maior objetividade possível. Reconhece a dificuldade de pesar a emoção despertada mediante a leitura, assim como a aquisição do saber que a obra oferece. Sua principal tarefa será realizar uma **avaliação argumentada** (Lucas, 2009, p. 9, grifos nossos).

É interessante notar que, nessa definição apresentada por Fábio Lucas, temos então a ideia do crítico como um leitor especializado, que produz, em sua atividade, juízos de valor e que esse julgamento deve ser realizado de forma objetiva, com base em argumentos.

Ademais, o teórico e crítico francês, Roland Barthes, traz-nos, por meio de seu livro *Crítica e Verdade* (2007), uma outra importante definição de crítico literário, o de ser, concomitantemente, “comentador” e “operador” da obra literária. Conforme Barthes:

O crítico não é outra coisa senão um comentador, mas ele o é plenamente [...]: pois por um lado é um transmissor, reconduz uma matéria passada [...]; e por outro lado é um operador, redistribui os elementos da obra de modo a lhe dar uma certa inteligência, isto é, uma certa distância (p. 229-230).

Barthes (2007) dirá, ainda, diferenciando as atividades do autor/escritor e do crítico, que, enquanto para o primeiro o mundo é a matéria-prima de construção de sua representação, para o segundo, o discurso é o objeto de sua atuação. Ou seja, a tarefa crítica corresponderia, sem grande rigor, a um exercício de metalinguagem: trata-se de um discurso sobre outro discurso.

E, segundo Fábio Lucas (2009), a esse exercício de metalinguagem do crítico é inerente a ação judicativa, pois, de outro modo, ele se assemelharia a outros gêneros textuais, como o ensaio, a crônica etc. Outrossim, além dos adjetivos de “comentador” e “operador” que vimos em Barthes (2007), Fábio Lucas atribui ao crítico uma outra qualidade, a de “perquiridor”, no sentido de que este busca sempre a razão primordial da obra, para lhe conferir juízos “axiológicos” - que, segundo o mesmo autor, vem do grego *axios*, cujo significado é o de ser algo precioso –, com o intuito de que ela receba o devido reconhecimento no seu contexto de surgimento. Este último teórico ressalta, ainda, que a principal função do crítico é a de análise, com vistas a demonstrar o modo como determinada obra é única, rompe paradigmas (ou não).

Colocada em síntese a primeira questão, conseqüentemente, chegamos à segunda indagação necessária: o que é a crítica literária?

2.6.3 Conceituando e debatendo a crítica literária

Em vista da amplitude e variedade de conhecimentos que envolvem o tema deste tópico, nossa abordagem terá como foco aspectos que enxergamos como essenciais à compreensão do objeto desta pesquisa. Assim, da Grécia Antiga, traremos apenas a etimologia do termo crítica, e não toda a história desta desde a Antiguidade – embora reconheçamos a sua imensa contribuição para a formação da teoria literária. Iremos diretamente para meados dos séculos XIX e XX, período histórico que corresponde ao de surgimento das correntes teórico-críticas que guardam alguma relação com a teoria da recepção – sem prejuízo, é claro, de citar outra que se faça necessária –, adotando uma postura diacrônica apenas para trazer destas vertentes os pressupostos/conceitos que forem pertinentes ao debate acerca

da(s) definição(ões) da atividade crítica, bem como dos parâmetros/critérios de julgamento da obra literária.

De acordo com Teles (1996), o vocábulo crítica vem do grego *Krinein*, que significa julgar, estimar, e era aplicado no julgamento do mérito e/ou falha das obras de cunho artístico e literário. O autor, por meio de uma visão bastante assertiva, diz, ainda, que, para a tradição artístico-literária – da qual ele não parece discordar –, existem três elementos essenciais ao labor crítico:

[...] a existência de uma obra, a existência (velada ou não) de uma ideologia estético-científica que fornece os instrumentos e uma filosofia dos métodos de análise e avaliação da obra e, claro, a existência de um sujeito, o crítico, com habilidade, cultura e bom-gosto suficientes para explicar, classificar e julgar as obras, primeiramente a partir dos elementos extraídos da própria obra e, depois, do confronto dela com as outras da mesma época ou de épocas diferentes, o que é sempre feito numa perspectiva sincrônica (p. 35).

Já desse excerto, podemos perceber a problemática que atravessa a tarefa crítica, pois o teórico fala de critérios bastante subjetivos quando trata das qualidades exigidas de um crítico, tais como “cultura” e “bom-gosto”. O que ele entende por cultura? Como alguém demonstra “bom-gosto”? Ademais, se há o confronto de uma obra com outras de sua época e de “épocas diferentes”, essas perspectivas de análise não seriam sincrônica e diacrônica, respectivamente?

Não estamos afirmando aqui que a crítica precisa ser exclusivamente objetiva, pois isto seria algo que beira à impossibilidade, dado o caráter subjetivo da sua matéria-prima, a obra literária/artística, bem como pela própria essência do ato de julgar/avaliar. Contudo, acreditamos que, para que a valoração dada pelo crítico ao objeto seja válida, é preciso haver critérios e a transparência destes perante o escritor/artista e o público destinatário.

Nesse sentido, corrobora conosco Roland Barthes (2007), ao argumentar que,

[...] se a crítica é apenas uma metalinguagem, isto quer dizer que sua tarefa não é absolutamente descobrir ‘verdades’ mas somente ‘validades’. Em si, uma linguagem não é verdadeira ou falsa, ela é válida ou não: válida, isto é, constituindo um sistema coerente de signos (p. 161).

O julgamento/a valoração da obra literária parece ser, dentre as tarefas da crítica, a de maior relevância. Em todo o aporte teórico revisado, destaca-se sempre o aspecto judicante da crítica. Por exemplo, o reconhecido teórico e crítico literário, Fábio Lucas, na obra citada *O poliedro da crítica* (2009), às suas páginas 16 e 17, dá ênfase a tal atribuição, como no trecho que segue: “Sem o jogo de valores, sem a

arte de distribuir avaliações, a crítica decai de sua força persuasiva, pois não há público que se satisfaça com uma recensão sem cláusulas judicativas, por mais disfarçadas que estas se apresentem.”

Ainda diante da tentativa de apresentação e sintetização da fundamentação teórica referente à crítica literária, buscamos, na citada obra de Fábio Akcelrud Durão, *O que é crítica literária?*, de 2016, um conceito que desse conta dessa demanda. Contudo, ao invés disso, deparamo-nos com a proposta do autor, que abre ainda mais a questão, no sentido de que sua abordagem ali se dará predominantemente no plano do questionamento e não das certezas. Ele traz a seguinte definição: “[...] a crítica literária é a apreciação fundamentada dos méritos e das falhas, das qualidades e defeitos de uma obra de literatura” (p. 10), mas diz que não é boa o suficiente, pois não deixa espaços vazios, ou seja, sem margem para o debate de ideias e, portanto, para o aprimoramento do objeto, no caso, a crítica literária.

Durão (2016) informa, ainda, que seu objetivo é chegar à caracterização, de maneira crítica, da crítica na contemporaneidade – a redundância é do autor e, tanto lá como aqui (cremos), repetida para efeito de ênfase da necessidade de problematizar a questão –, sem deixar de mostrar a relevância e notoriedade de que goza essa atividade e, simultaneamente, a crise em que estaria mergulhada. Tal postura nos parece por demais interessante, visto que coaduna com o escopo deste trabalho: questionar a recepção dada pelos críticos à obra de Jorge Amado.

No entanto, antes de falar da crise que permeia a crítica literária no Brasil, Durão (2016) destaca alguns conceitos relacionados à crítica, que concebemos como relevantes, até mesmo pela proximidade temporal de sua obra, fato que pode nos fornecer um retrato quase atual da crítica literária em nossos dias. Porém, apresentaremos, a seguir, somente aquele(s) cujo conteúdo refira(m)-se a critérios de julgamento da obra literária.

O primeiro deles se refere ao uso da razão e a atribuição de valor. Segundo Durão (2016, p. 14), a capacidade de julgamento do crítico depende do exercício “desinteressado e descompromissado” quando da análise da obra. Isto é, o crítico deve julgar apenas o texto. Fatores externos como o autor, público ou contexto social não devem interferir em sua análise, pois a atividade crítica se pretende neutra, sem o ser. Para esse teórico, essa neutralidade não existe porque o julgamento é inerente à tarefa crítica, e todos nós, leitores – incluído está o crítico

nesse rol –, temos ideias preconcebidas acerca do que é literatura e, por conseguinte, uma grande obra. Transcrevemos aqui as palavras do próprio autor, para demarcar uma certa impessoalidade e/ou objetividade da discussão que virá a seguir:

Mesmo antes de entrarmos em contato com um texto, já trazemos conosco ideias a respeito do que é (ou deveria ser) o literário e do que é uma grande obra (se você pensar bem, até o conceito de 'grande obra' pode ser objeto de reflexão e questionamento). O crítico precisa assim esforçar-se para fingir para si mesmo que não carrega pressupostos *a priori* na sua leitura do texto. Isso, no entanto, requer uma estranha disciplina, a de se forçar a ser espontâneo ou lembrar de se esquecer, e na história da literatura existem inúmeros casos de escritores realmente inovadores menosprezados pelos críticos seus contemporâneos por não se adequarem às expectativas vigentes (Durão, 2016, p. 17).

Nessa perspectiva, então, abramos aqui um parêntese, antes de continuarmos a busca pelos possíveis critérios de valoração do literário, para, brevemente, tratar do tema do cânone literário, haja vista que ele é resultado direto do julgamento crítico. Para tanto, basear-nos-emos no ensaio *Canon*, de Roberto Reis, publicado, em 1992, como parte da obra organizada por José Luís Jobim, *Palavras da crítica*. Trata-se de um documento contundente – ou até mesmo um manifesto – que discute o processo de avaliação de uma obra literária para que esta passe a integrar o rol das chamadas obras-primas, isto é, para que se torne um cânone.

Roberto Reis (1992) inicia seu ensaio sob o mesmo argumento de Durão (2016) supracitado. Isto é, que todo leitor é munido do que ele chama de “repertório de pré-noções” quando se aproxima de qualquer texto. Portanto, a leitura nunca está isenta de “pré-conceitos”, dada a existência, no leitor, de um conjunto de expectativas – que Jauss denomina horizonte de expectativas – que entram em conflito com o texto, o qual também “ficcionaliza”/prevê seu leitor.

Partindo dessa premissa, Reis (1992) destaca que essa troca de saberes é intermediada pela linguagem, por meio da qual, utilizando signos verbais (códigos), apropriamo-nos e recriamos os objetos dos quais falamos de várias formas. Uma dessas formas é a cultural. E isso é importante, pois a literatura faz parte da cultura, que

[...] é um conjunto de sistemas simbólicos, de códigos que, de uma forma ou de outra, prescrevem ou limitam a conduta humana. [...] Ou, dito de uma maneira mais precisa, no interior de qualquer formação cultural as camadas

dirigentes se valem de diversas formas discursivas e as transformam em ideologia para assegurar o seu domínio (Reis, 1992, p. 66).

Desenvolvendo esse raciocínio, Reis (1992) chega à escrita, lembrando como historicamente esta serviu de mecanismo de dominação, e dá o exemplo da colonização exercida pelos europeus sobre os povos ditos do “Terceiro Mundo” - designação que, felizmente, não nos pertence mais nos dias atuais. Citando Jacques Derrida, Reis (1992) lembra como, no Ocidente, a escrita foi usada como mecanismo de opressão (“tirania do alfabeto”), pois se o oprimido dela se apoderasse, poderia ser liberto de seu jugo.

O ensaísta, reforçando todo o pensamento acima – que aqui foi resumidamente apresentado –, conclui dizendo que, “[...] por trás de noções como linguagem, cultura, escrita e literatura, mesmo se não as tratarmos [...] em termos históricos e menos abrangentes, se esconde a noção de poder” (Reis, 1992, p. 68). E o julgamento de uma obra literária é uma forma de exercício de poder, que se traduz na escolha de um cânone, atividade sobre a qual Reis (1992) lança várias indagações, a nosso ver, muito pertinentes.

A principal delas refere-se ao princípio de que todo saber é construído historicamente. Assim, de acordo com Reis (1992), a interpretação, como forma de saber, também é feita a partir de um dado contexto histórico (classe social, institucional etc.) e, dificilmente, agirá desvinculada do poder.

Para reforçar essa ideia, parafraseando Durão (2016, p. 12), reproduzimos aqui as duas formas preponderantes na crítica literária brasileira, as quais têm respectivamente dois ambientes de produção (instituições). Trata-se da crítica acadêmica e da crítica de jornal.

A primeira, efetiva-se no âmbito da universidade, é rigorosa, não se vincula a problemas como tempo e espaço e tem como destinatário um público restrito, seus iguais. Não se preocupa com um público externo de leitores. A segunda, a crítica de jornal, como o próprio nome indica, é realizada nesse ambiente, privilegia a linguagem simples e textos curtos, pois pretende ser acessível ao maior número de leitores possível, vistos como potenciais consumidores.

Ao confrontar esses dois tipos de crítica, Durão (2016) chama a atenção para o fato de que, em razão do desinteresse da universidade em atingir um público mais amplo, fora do seu espaço, ela acaba por produzir textos desnecessariamente herméticos, inextricáveis. O resultado disso, segundo o autor, é “[...] a desproporção

entre produção e o uso – centenas e centenas de livros e milhares de artigos científicos não têm mais do que meia dúzia de leitores cada – não é apenas um desperdício, como também se choca com a ideia de universalidade que subjaz à ideia de cultura” (p. 13). A isso, acrescentamos que, ao agir assim, talvez, a universidade esteja falhando em cumprir seu papel social, ao não buscar retribuir o investimento que nela é feito pela sociedade, que a sustenta com seus impostos.

Quanto à crítica de jornal, segundo Durão (2016), o erro estaria na adoção de uma lógica de mercado, constatada por meio da produção e publicação de textos cada vez mais curtos, que não promovem reflexão e voltados mais à propaganda do que à cultura – provavelmente, referida pelo autor como o conjunto de tradições, costumes, crenças de um determinado grupo de indivíduos –, desrespeitando, assim, a própria natureza da crítica, que é de desinteresse calculado pelo objeto em apreço.

Em relação à institucionalidade de crítica literária, retomemos o texto de Roberto Reis, “Cânon” (1992), especificamente, no trecho em que trata dos efeitos nocivos para a **humanidade** quando a crítica literária – mais precisamente, quando da prática de sua atividade de valoração da obra –, na pessoa do crítico, está imbuída de interesses particulares e/ou não tão atenta à impessoalidade necessária ao seu *mister*.

Reis (1992) afirma que a definição de qualquer juízo de valor é sempre influenciada, dentre outros fatores, pelo contexto em que foi realizado, bem como por sua relação com os possíveis destinatários e sua capacidade de convencê-los. É preciso ainda, segundo o autor, ter em vista o lugar/instituição em que esse julgamento “[...] que seleciona/descarta as obras do cânon, tais como a escola ou a universidade [...]” (p. 75) é emitido e pelo qual é validado.

E uma das consequências negativas da forma como essa validação literária é realizada pela crítica, de acordo com Reis (1992), é o formato de cânone excludente que temos atualmente. Basta observar os tipos sociais de que é composto:

Ao olharmos para as obras canônicas da literatura ocidental, percebemos de imediato a exclusão de diversos grupos sociais, étnicos e sexuais do cânon literário. Entre as obras-primas que compõem o acervo literário da chamada ‘civilização’ não estão representadas outras culturas (isto é, africanas, asiáticas, indígenas, muçulmanas), pois o cânon com que usualmente lidamos está centrado no Ocidente, o que significa, por um lado, louvar um tipo de cultura assentada na escrita e no alfabeto (ignorando os agrupamentos sociais organizados em torno da oralidade), por outro lado, está impregnado dos pilares básicos que sustentam o edifício do saber

ocidental, tais como o patriarcalismo, o arianismo, a moral cristã. E, mesmo se nos restringirmos ao cânon das grandes obras da literatura ocidental, salta aos olhos que a presença dos autores europeus é esmagadora (não creio que figure um Machado de Assis); que os do sexo masculino, originários das elites e brancos predominam de maneira notória. Há poucas mulheres, quase nenhum não-branco e muito provavelmente escassos membros dos segmentos menos favorecidos da pirâmide social. Com efeito, a literatura tem sido usada para recalcar os escritos (ou as manifestações não-escritas) dos segmentos culturalmente marginalizados e politicamente reprimidos – mulheres, etnias não-brancas, as ditas minorias sexuais, culturas do chamado Terceiro Mundo (p. 72-73).

Para a desconstrução desse processo – que se entende como ideológico –, Reis (1992) afirma que é necessário discutir a sua “historicidade”, não simplesmente incluindo os ditos excluídos, pois o problema é mais profundo. Requer, para o autor, uma reflexão/revisão profunda sobre a própria canonização, “[...] que precisa ser destrinchada nos seus emaranhados vínculos com as malhas do poder” (p. 73). Em outras palavras: ao ler uma crítica sobre determinada obra, precisamos estar atentos aos contextos histórico, cultural e político em que aquela análise foi produzida. Procurar perceber de qual posição social esse sujeito crítico falava, que interesses defendia, qual era o seu público, seus possíveis interesses políticos, quais critérios balizaram a valorização de cunho negativo ou positivo do objeto sob apreciação.

Esclarecemos, no entanto, que o intuito não é o de desmerecer ou invalidar a denominada crítica literária ou seus representantes. Menos ainda as instituições em que é produzida – afinal é a instituição acadêmica o nosso *locus* de fala e que nos possibilita(ou) este discurso –, que são responsáveis não somente pela inserção de muitos e muitos indivíduos periféricos em seus espaços, como também, por consequência, promovem o acesso destes aos espaços de poder, o que termina por contribuir sobremaneira para a diminuição das desigualdades sociais. Desejamos, tão somente, assim como expressam Durão (2016) e Reis (1992), lançar um olhar crítico sobre algumas práticas que subjazem a essa tarefa, as quais, acreditamos, merecem ser repensadas. Pois, assim como a própria obra literária precisa ter atualizado o seu sentido, a crítica literária, que a tem como seu objeto, também necessita se atualizar e repensar seus pressupostos.

Voltemos à discussão sobre os critérios de valoração crítico-literária. Porém, reuni-los e apresentá-los, de modo prático, não é uma tarefa fácil, dado o caráter variado, histórico e subjetivo que se depreende de seu emprego no discurso crítico literário. Dessa forma, de antemão, esclarecemos que o que aqui trazemos, longe de

exaurir o tema, pretende ser apenas uma amostra dos parâmetros existentes no exercício da crítica literária.

Vem de Durão (2016) a identificação de alguns desses elementos que norteiam(aram) a produção crítico-literária. O primeiro a ser mostrado é o da esfera pública.

Conforme nos explica Durão (2016), antes do século XVIII, todas as publicações do Ocidente circulavam apenas nos espaços restritos da nobreza e do clero. Com a revolução burguesa, a crítica literária ganha notoriedade e tem como função principal educar a classe média e proporcionar maior acesso a um novo público, ainda reduzido. Essa ampliação do espaço de circulação do texto escrito é a esfera pública.

Esta refere-se ao período em que a literatura começa a atingir ambientes outros que não os das bibliotecas da corte e das igrejas, mosteiros, seminários etc. No entanto, essa popularização carrega em si também um outro agente de cerceamento, o mercado, que passa a influenciar o escritor que dele depende para publicar seu texto. Depreende-se, daí, que o surgimento da esfera pública está diretamente relacionado ao aparecimento de um mercado de consumo de bens culturais, o qual alterará drasticamente o conceito de literatura.

Em decorrência dessa mudança de ambiência de poder – de nobres e clero para o mercado –, emerge a ideia de que o julgamento de valor deve ser baseado no uso da razão, e, dessa maneira, exposto por meio de argumentos racionais. Assim, qualquer um poderia, em tese, exercer esse papel. Nesse contexto é que o crítico sobressai como um regulador das regras de publicação do discurso. Contudo, essa ideologia iluminista orientada apenas pelo uso da razão já continha em seu cerne um conteúdo excludente, pois não permitiam (ou dificultavam) o acesso a sujeitos não alfabetizados, como vimos em Reis (1992).

Emerge, também, desse contexto (século XVIII), a estética, que, segundo Durão (2016), tem como fundamento o gosto – que vimos na definição de Teles (1996). Depois de lançar vários questionamentos, Durão chega às seguintes afirmações:

[...] o conceito funciona como uma espécie de ponte entre características objetivas da obra literária e a ação do sujeito no processo de descobri-las. A precariedade da ideia de gosto aponta para uma fragilidade dessa mediação. Isso fica patente em uma ambiguidade constitutiva e inescapável, pois o gosto designa tanto uma capacidade pessoal para perceber e discriminar qualidades estéticas, quanto uma preferência individual por

determinado tipo de artefato. [...] Porém atualmente, adentrado o século XXI, ele aparece como algo interessante justamente porque desapareceu completamente do horizonte da crítica séria e que se quer rigorosa (2016, p. 68-69).

Não temos a certeza que Durão demonstra no fato de que o gosto como critério tenha ficado no passado da crítica. Mas, para o bem da literatura e da crítica, esperamos que sim.

Nos dois capítulos finais da obra de Fábio A. Durão (2016), encontramos algumas considerações que são muito adequadas a este tópico, as quais, se não chegam a ser, especificamente, critérios de avaliação, são, ao menos, ideias sobre a problemática que envolve parâmetros/valores que devem(riam) nortear a tarefa do crítico.

Para esse teórico, o ideal de uma crítica seria que seu autor penetrasse nas obras e delas fizesse emergir o que têm de potencial em si mesmas, demonstrando, porém, conhecer as teorias que podem fazer com que esse potencial seja revelado ao máximo.

Se a primazia é dada à obra, a teoria surgirá de sua própria demanda. O que se espera do crítico hoje, então, é nada menos do que a conjunção de dois impulsos a princípio incompatíveis, a saber, conseguir esquecer-se de toda teoria ao penetrar na obra, mas, ao mesmo tempo, lembrar-se dela para trabalhar aquilo que o texto parece exigir (DURÃO, 2016, p. 106-107).

Para esse autor, “textos literários que valem a pena” são textos que possuem “sofisticação linguística, de complexidade representacional” (p. 109). Apesar de reconhecer que a estrutura de um texto não seja regida por uma lógica matemática, Durão (2016) entende que a obra deva estar imbuída de uma “autoconsciência”, a qual pode chegar a antever o que o leitor pensa dela, assim como é permitido à obra utilizar-se de objetos linguísticos de diversas áreas sociais caso venham a agregar valor ao seu conteúdo. Embora *O que é crítica literária?* tenha se mostrado uma obra bastante questionadora, ainda assim traz em seu conteúdo definições como as apresentadas no início deste parágrafo. O que seria sofisticação linguística? O que é e por que é importante para que um texto seja bem avaliado? Por que o texto precisa ser complexo em suas representações?

Fábio Lucas (2009) nos apresentará mais alguns desses critérios. Segundo o autor, para definir se uma obra é original/excepcional, é preciso, mediante comparação com várias outras, identificar seu caráter atemporal, critério de valor

que lhe outorga legitimação histórica e supra-histórica. Além disso, sua significação deve estar contida em si mesma – Durão (2016) afirma o mesmo –, representando, por sua diferença em relação às demais, um artefato artístico único em seu tempo.

Além disso, de acordo com Lucas (2009),

Toda obra de arte, para alcançar o seu mais respeitável e legítimo juízo de valor, tende a responder, na sociedade contemporânea, às seguintes questões: primeiro, às solicitações do público, cujos critérios de avaliação estão muito próximos das sugestões levantadas da oferta comercial, portanto, da publicidade. Segundo, compor-se de acordo com a intencionalidade do autor, que determina a natureza de sua experiência e, ao mesmo tempo, apresenta-se à opinião, a fim de obter tanto o reconhecimento estético, quanto os meios de subsistência pessoal (p. 12).

Sobre esse excerto, advêm mais algumas indagações. O autor está realmente concordando – ou pode estar apenas constatando – que o escritor deve se preocupar com a demanda do público no momento de sua produção, em atender à lógica mercantil, bem como ao que a crítica espera dele, para fins de garantia da própria subsistência? Ou seja, ele está afirmando que o autor/escritor deva produzir um texto que satisfaça o público, o mercado e o crítico, sem pensar numa criação artística de qualidade, cujo objetivo seja de contribuir com a humanidade? Esse pensamento contraria tudo o que entendemos como literatura. Contudo, no mesmo parágrafo, mais adiante, Lucas (2009) acrescentará que o artista “também” responde a uma “pulsão comunicativa e desinteressada” (p. 12). No entanto, será possível atender a essa conjugação de interesses e, ainda assim, conseguir que essa obra se torne um clássico? A essa pergunta, mais adiante (p. 24), ele mesmo responderá: “A crítica é feita para favorecer ou malograr a circulação da obra. Mas ligar o valor à sua aceitação pelo mercado será enfatizar uma razão fortuita, sem nenhum grau de perenidade”. Em nossas palavras: de canonicidade.

Ademais, a obra ideal para o crítico, de acordo com Lucas (2009), é aquela que tem caráter universal e atemporal, além de representar um bem para a humanidade e um patrimônio nacional. Necessita, ainda, cumprir três requisitos: unidade, complexidade e intensidade. É interessante notar que novamente se fala em complexidade do texto como algo inerente a um texto cânone.

Quanto ao debate em torno dos conceitos de universalidade e regionalidade no âmbito da teoria e crítica literárias – o qual também cerca a obra de Jorge Amado –, Afrânio Coutinho, em sua obra *A literatura no Brasil* (1986), afirma que há entre seus pares aqueles que veem o regionalismo na literatura como uma forma de

mediocridade e estreiteza, relacionando-o a um “provincianismo de mau sentido” e de aspecto limitante, autossuficiente e motivo de disputa entre as regiões. Outros, ainda, concebem o regionalismo como “localismo literário”, cuja escrita se destina a tirar proveito do pitoresco e daquilo que é especial/típico de determinada região.

Todavia, Coutinho (1986), apresenta-nos uma definição que vem em sentido contrário a tais entendimentos:

O regionalismo é um conjunto de retalhos que arma o todo nacional. É a variedade que se entremostra na unidade, na identidade de espíritos, de sentimentos, de língua, de costumes, de religião. As regiões não dão lugar a literaturas isoladas, mas contribuem com suas diferenciações para a homogeneidade da paisagem literária do país (p. 237).

O teórico e crítico também ressalta o papel fundamental que as literaturas ditas regionais tiveram – papel que acreditamos ainda persistir – para o desenvolvimento da literatura nacional.

Ao analisar a larga influência que teve a província regional na formação e desenvolvimento da literatura brasileira e a contribuição regionalista ao Realismo, chega-se à convicção de que a literatura se revigora sempre que fica próxima de suas raízes, e tanto mais quanto mais profundas estas mergulharem no solo.

Em todos os tempos, e ainda em nossos dias, os focos locais atuam como fontes fecundas de cultura, de variedade, de estímulos espirituais e artísticos. A literatura, no Brasil, fenece – ou os escritores – sempre que se distancia daquelas fontes locais (Coutinho, 1986, p. 238).

E, para encerrarmos este ponto conceitual, é de Coutinho (1986), e dos por ele respectivamente citados, escritor francês (Nobel de Literatura de 1947) e crítico espanhol, que extraímos uma definição que nos parece abarcar o sentido do termo universal:

Por outro lado, é através do particular que a arte atinge o geral, do individual que se alarga no humano. É o que afirma André Gide, acentuando: ao particularizarem-se é que os grandes artistas criadores alcançam uma comum humanidade profunda. Comentando esse pensamento de Gide, o crítico espanhol José Bergamin cita, para confirmar essa filosofia da universalidade através do regional e do individual, um brocado espanhol que resume tudo: *‘El patio de mi casa es particular; cuando lueve se moja como los demás’* (p. 239).

Talvez seja interessante a reflexão acerca da negação da importância do regionalismo para a construção de uma literatura nacional e universal. Considerando a inexistência de um ser humano alheio ao seu contexto, sua cultura (linguagem,

costumes etc.), seu espaço/região, não seria um equívoco estabelecer como parâmetro para a caracterização de uma obra como universal que o seu autor os represente dessa forma? Seriam verossímeis personagens desvinculados de um tempo, de um lugar, de uma cultura? Que tipo de ser humano não se deixaria afetar por esses fatores? Ainda que sejamos todos passíveis de experimentar sentimentos como dor, tristeza, alegria, prazer, nós os vivenciamos de maneiras diferentes, pois vários são os elementos que interferem na forma como lidamos com esses sentimentos. Portanto, por que exigir que a literatura produza seres assim, aculturados, padronizados e alienados aos acontecimentos de seu espaço-tempo?

Não se deveria atribuir maior valor literário a uma obra que melhor demonstre capacidade de retratar a humanidade integrada a um contexto histórico-social e cultural, como, de fato, somos? Do contrário, ao afirmar que determinado autor é universal por não ser regional, parece estar implícito que, por exemplo, o nordestino, o sertanejo e/ou nortista, típicos personagens do regionalismo brasileiro, são menos humanos se comparados a outro tipo de ser humano, não identificado, apenas subentendido, quando reveladas as ditas literaturas universais pelo seu cosmopolitismo.

Temos ciência de que ficamos distante de esgotar este assunto, o qual, como sabemos, é bastante vasto e complexo, para ser reduzido a poucas páginas. Contudo, por ora, acreditamos que o pouco aqui trazido seja suficiente para fazer lembrar alguns dos critérios de valoração mais (re)conhecidos, a saber, universalidade, atemporalidade, sofisticação, complexidade, dentre outros.

Citamos os critérios, mas podemos afirmar, em relação a cada um deles, que sabemos, objetivamente, como é possível identificar suas marcas textuais?

Como se vê, temos mais perguntas do que respostas. Mas, assim como o crítico e teórico Durão (2016), pensamos ser isso algo positivo, pois questionar/indagar/duvidar é o que nos faz construir novos sentidos e, por consequência, novos caminhos.

Para finalizar esse tópico, justamente com essa ideia de (re)pensar nossas instituições, falemos brevemente da crise/problemática que Teles (1996) – referindo-se à crítica literária portuguesa – e Durão (2016) – que trata da crítica no Brasil – enxergam no âmbito da crítica literária.

Teles (1996) aponta problemas, no âmbito da crítica produzida no meio jornalístico, tais como poucos espaços destinados aos livros, a inexistência de

critérios e/ou orientação nos textos publicados ou a publicar, dentre outros. E, como possíveis medidas de melhoria – a última delas, bem drástica –, ele cita:

Para se fazer uma crítica séria e, mesmo, de cunho científico, é necessário que o crítico saiba orientar o leitor, consoante as linhas de leitura que o livro proporciona. Dizer mal por dizer mal não é crítica: é, quando muito, difamação. [...] penso que seria necessário afastar certas vozes que insistem em fazer-se ouvir na chamada 'crítica literária'. Infelizmente para os leitores, as únicas vozes que se calam são aquelas que oferecem, quanto a mim, maior credibilidade intelectual (p. 11).

Por seu turno, Durão (2016) relata como se dá a crise na crítica brasileira, salientando, posteriormente, que muitos dos problemas que dela fazem parte começaram no passado e se perpetuam na atualidade. Nas palavras dele:

A crítica literária vive uma crise em relação a seus espaços sociais de circulação. Ela está dilacerada entre as publicações universitárias, rigorosas e profundas, porém de público diminuto, e o jornal, abrangente e popular, mas superficial e volúvel; a internet apresenta-se como uma promessa de superação de tal estado de coisas, mas há razões de sobra para ceticismo. Isso está intimamente relacionado à crise do próprio objeto, pois se a literatura perdeu muito do prestígio e impacto de que antes gozava, isso se deve, em grande medida, a profundas transformações no âmbito da cultura em seu sentido mais amplo. A cultura está se tornando cada vez mais visual e pondo-se cada vez mais em movimento: o cinema, a televisão, a internet e os *videogames* têm em comum um funcionamento oposto à fixidez da palavra na página, uma superfície branca sobre a qual se imprimem letras normalmente sem um *design* ostensivo (p. 112)

Como podemos inferir da comparação entre os fatos citados no excerto e a nossa realidade atual, a situação não está melhorando. E a solução que o autor nos apresenta passa pela mudança de postura daqueles que exercem a crítica. Durão defende que o exercício da crítica passe a ser realizado de maneira intensamente rigorosa e criativa, para, assim, promover o surgimento de obras literárias de valor realmente significativo. E diz mais: quanto maior o entendimento acerca das fragilidades da crítica, maior as chances de se melhorar a sua produção. Dito de outro modo: à medida que adquirimos consciência das dificuldades existentes em torno do exercício da crítica, maiores serão as chances de agir sobre elas e corrigi-las, para que tanto a crítica quanto a literatura cumpram da melhor forma possível seus papéis.

A seguir, veremos uma breve exposição dos mais influentes/renomados representantes da crítica literária brasileira, delimitados aos que analisaram os romances nordestinos da década de 1930, no intuito de que, no nosso próximo capítulo, quando tratarmos dos críticos brasileiros que analisam(julgam) a

obra amadiana, tenhamos ao menos uma ideia de quem são esses sujeitos históricos e de que lugares falam.

2.6.4 Uma breve história da crítica literária brasileira

É importante esclarecer que o recorte desta apresentação baseia-se na ideia da obra de Gilberto Mendonça Teles *A crítica e o romance de 30 do Nordeste*, publicada em 1990, da qual tivemos conhecimento por meio do livro *A escrituração da escrita* (1996) – já citada neste trabalho e é a fonte de onde retiramos as informações que serão aqui trazidas. Nesta, Teles explica que, naquela, realizou a delimitação acima referida, isto é, selecionou para aquele estudo somente os críticos que analisaram o romance produzido na década de 30, notadamente, os do Nordeste, tendo em vista a natureza, a função e o lugar de sua produção. Assim, parece-nos coerente adotar a mesma metodologia, tendo em vista que o tema deste trabalho refere-se à recepção da obra de um autor nordestino, do estado da Bahia, o modernista Jorge Amado, o qual é comumente considerado como integrante da Geração de 30. Teles (1996) diz que as correntes da crítica literária desse período podem ser classificadas em Normativa, Monográfica, Universitária e a Histórica, sendo que todas tinham como cerne a crítica de preocupação social, que correspondia à temática do romance de 30.

A crítica normativa, a mais conhecida e mais praticada nos jornais, recebeu essa denominação porque tem como pressuposto que todo crítico, de modo consciente ou não, aplica algum critério/regra no exercício de sua tarefa de julgamento, podendo esse critério ser de cunho pessoal ou baseado em fatores literários e/ou extraliterários. O autor explica que, dado o seu perfil normativo (utiliza-se de critérios), essa corrente é a que mais se aproxima do que conhecemos como crítica, porque

[...] clara ou veladamente, ela julga através de critérios de valor, critérios que podem ser bons ou ruins, dependendo da inteligência e da honestidade do crítico. Pois, para Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde), 'se os bons críticos superam, até certo ponto, os maus métodos, os bons não corrigirão jamais os maus críticos' (Teles, 1996, p. 40).

Como autores mais representativos da crítica normativa no século XX, aqueles que trataram da problemática social, Teles (1996) cita Tristão de Athayde, Agrippino Grieco, Mário de Andrade, Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux

e Adonias Filho. Dentre os imediatamente citados, Alceu Amoroso Lima, conhecido como Tristão de Athayde, de acordo com a opinião de Lucas (1976, p. 33), talvez tenha sido “o crítico mais representativo” de sua época. Católico, de formação liberal, possuía muito prestígio no meio intelectual. Publicou reconhecidas obras, tais como *Afonso Arinos* (1923), *Estudos* (5 séries, 1927-1933), *Contribuição à história do modernismo* (1939), *O crítico literário* (1945), entre outras.

Antonio Candido, teórico, professor universitário e crítico, que também analisa o Romance de 30, é elogiado por Teles como autor de “uma série de estudos brilhantes e uma atuação quase mítica na área universitária” (1996, p. 40) e “a mais importante [obra crítica] na atualidade” (p. 48). Dentre as obras de Candido, destaca *Literatura e sociedade* (1967), *Vários escritos* (1970), *Na sala de aula* (1985) e *Formação da literatura brasileira* (1959), a qual é considerada por Gilberto M. Teles como um livro “superior na nossa historiografia” (1996, p. 40), sem, no entanto, deixar de apontar algumas falhas nela.

Contemporâneos de Candido, o autor lembra Roberto Schwartz, João Luiz Lafetá, Davi Arigucci Jr., Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Fábio Lucas – de cujo trabalho fizemos bastante uso nesta pesquisa. A respeito dos dois últimos, Teles (1996) informa que ambos não mantêm relação com a Universidade de São Paulo (USP) e que produzem seu trabalho de crítica de forma independente. A respeito de Fábio Lucas, Teles demonstra apreço por sua “coerência admirável que o transforma no mais importante crítico das idéias [sic] sociais na atualidade” (1996, p. 41). Também é relevante dizer que, de sua obra, *O caráter social da literatura brasileira*, de 1976, Fábio Lucas dedica algumas páginas a traçar um panorama semelhante ao apresentado por Teles (1996), porém com uma distância temporal de 20 anos entre as duas obras, motivo da opção pelo trabalho deste último.

Em relação ao Rio de Janeiro, fora do campo de atuação universitário, alude aos críticos Franklin de Oliveira, Fausto Cunha, dentre outros. Nas universidades, aponta importantes intelectuais como Afrânio Coutinho – o qual, segundo Teles, embora seja autor de uma extensa obra, não deixou seguidores, em razão de ser adepto de uma certa polêmica e fazer uso de uma “linguagem mais para o científico que para o literário –; e, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Luiz Costa Lima – autor e ensaísta com maior repercussão acadêmica, especialmente no âmbito da teoria literária, de cujas obras Teles (1996) destaca *Teoria literária em*

suas fontes (1983) –; Affonso Romano de Sant’Anna e Silviano Santiago, por sua famosa obra *Nas malhas da letra*, publicada em 1989.

A Afrânio Coutinho, Teles (1996) retornará (p. 49-50) para tecer algumas críticas no que se refere ao seu trabalho ou mesmo acerca de sua postura intelectual. Citando a si mesmo, afirma: “[...] a crítica literária atingiria a sua mais alta realização no Brasil, se a obra de Afrânio Coutinho não houvesse nascido de uma contradição entre a teoria, que se queria sincrônica (o *new criticism*), e a prática forçosamente diacrônica (da história da literatura)”.

Depois desse “quase” elogio, o autor critica e enaltece Afrânio Coutinho no que se refere à sua produção e à sua postura intelectual. Neste último aspecto, Teles mencionará o fato de que, entre 1953 e 1957, Coutinho pôs em alvoroço o campo da crítica no país, ao defender sua ideia de rigor técnico no *mister* da crítica literária.

Já o elogio, este se dá em virtude da obra *A literatura no Brasil*, publicada em 1959, que Teles qualifica como “grande”, não somente pelo volume, mas principalmente por se tratar de “Uma história literária que, sendo por natureza tradicional, conseguia entretanto, por força de sua metodologia, atingir o máximo até então imaginado para a renovação desse tipo de estudos entre nós” (1996, p. 50), como também por *Enciclopédia da literatura brasileira* (1990), que o analista considera como a melhor contribuição de Coutinho para a área de estudos da literatura brasileira. Teles destaca, ainda, no estado carioca, Anazildo Vasconcellos da Silva, Pedro Lyra, Dalma Nascimento, Telênia Hill e Antônio Carlos Secchin, todos ligados à Universidade Federal do Rio de Janeiro, com exceção de José Guilherme Merquior, a quem Teles dirige vários elogios.

Pertencentes à academia ou não, distribuídos por todo o país, o autor lista ainda nomes que vinham ascendendo na seara da crítica normativa e do ensaio literário, tais como Paulo Hécker Filho (Rio Grande do Sul), Luiz Busatto (Espírito Santo), Darcy França Denófrio e José Fernandes (Goiás), Alcides Pinto e Adriano Espínola (Ceará), Ângelo Monteiro (Pernambuco) e Sérgio de Castro Pinto (Paraíba).

Cita, ademais, outros intelectuais renomados, como Wilson Martins – com sua “monumental” obra, *História da inteligência brasileira*, constituída de volumes que foram publicados entre 1977 e 1979 –; José Aderaldo Castello – autor de *O movimento academicista no Brasil* (1969), o qual Teles acredita que não ganhou a notoriedade merecida por ainda não ter sido devidamente estudado –; Massaud

Moisés – especialista em literatura portuguesa da Universidade de São Paulo, que tem como mérito a clareza e uma didática que facilitam a iniciação nos estudos literários –; e Alfredo Bosi – cuja *História concisa da literatura brasileira* (1970) é caracterizada como “excelente” e “de grande interesse na universidade, sobretudo pelo equilíbrio entre a tradição bibliográfica e o julgamento crítico na apresentação dos escritores: poetas e ficcionistas, apresentados com o mesmo rigor crítico e numa linguagem que se sabe persuasiva e elegante” (1996, p. 50-51). O que eles têm em comum é o fato de serem considerados mais historiadores que críticos, pelo tipo de obra que produziram.

Cientes do caráter superficial e até lacunar em relação a todos os conceitos trabalhados neste capítulo, devido à já lembrada complexidade, amplitude e subjetividade dos assuntos subjacentes à temática abordada, esperamos que, com o desenrolar da pesquisa, algumas dessas dificuldades sejam ao menos parcialmente sanadas. Além disso, reforçamos que a nossa proposta é lançar questionamentos, promover a reflexão em torno da fortuna crítica produzida em relação à obra de Jorge Amado.

Dito isso, vamos ao segundo capítulo, parte do trabalho em que buscaremos apresentar avaliações/julgamentos advindos de críticos brasileiros e estrangeiros acerca da produção amadiana, e, sempre que possível, dirigindo nosso olhar aos juízos de valor emitidos em relação às obras sob análise nesta pesquisa.

3 OS DIFERENTES ENFOQUES DOS CRÍTICOS BRASILEIROS E ESTRANGEIROS E DO LEITOR COMUM SOBRE A OBRA DE JORGE AMADO

Todo ponto de vista é a vista de um ponto.

(Leonardo Boff)

3.1 Sob o enfoque de críticos brasileiros

Em razão da amplitude da produção e recepção – dentro e fora do Brasil – da obra do escritor Jorge Amado, o volume de estudos de crítica literária sobre ela escritos, sejam de brasileiros ou estrangeiros, também é vasto. Por essa razão, buscaremos aqui exhibir, no limite das informações colhidas da pesquisa bibliográfica realizada, apreciações de críticos, sejam eles do meio acadêmico e/ou especializado, bem como de escritores, cujo prestígio/reconhecimento, no universo de leitores brasileiros, tiveram maior probabilidade de gerar consequências/influíram na aceitação da obra amadiana, devido ao alto grau de reconhecimento de que gozam no âmbito dos estudos literários.

Por outro lado, ressaltamos que, das fortunas críticas brasileira ou estrangeira produzidas, nossa intenção é a de, a partir dos resultados do levantamento realizado, trazer tanto as de cunho positivo quanto negativo, com o intuito de proporcionar uma visão de qual tipo de julgamento de valor prevalece sobre a obra amadiana nas duas esferas. Assim sendo, discorreremos, neste primeiro tópico, sobre as avaliações elaboradas por críticos brasileiros.

3.1.1 Alceu Amoroso Lima

Privilegiando a perspectiva histórica, começaremos pelo já apresentado crítico, Alceu Amoroso Lima, conhecido como Tristão de Athayde, cujo pensamento chegou-nos por meio do ensaio *A crítica de romance na obra de Tristão de Athayde*, de autoria do escritor, jornalista, conferencista e tradutor, Antônio Carlos Villaça, por meio do qual este conta um pouco da trajetória do famoso crítico, assim como descreve e analisa a obra de Tristão.

À época da escrita do texto de Villaça (ano de 1977), Tristão de Athayde já era um crítico bastante experiente, pois já contava com 58 anos de exercício de atividade crítica, tendo publicado nesse período (1919 até 1977) obras consideradas de relevo no meio crítico – inclusive, por Afrânio Coutinho –, consistindo muitas delas na reunião de seus próprios artigos. Ele integra o grupo de críticos que, segundo Villaça (1977), defende a chamada autonomia da arte, ou seja, é adepto do princípio da “arte pela arte”.

É do próprio Athayde esta afirmação, quando trata sobre a importância da “autonomia relativa”, como um dos princípios que devem orientar uma “crítica construtiva”: “A arte tem um fim em si mesma. Uma obra de arte existe, *como tal* e não como obra religiosa, política, científica ou moralizante. Repito para melhor marcar” (1980, p. 178-179). Porém, é indispensável esclarecer que, para o crítico, a autonomia, assim como os demais princípios, embora sejam independentes, tem aplicação relativa na construção da crítica, porque sempre atuam em conjunto, por simultaneidade – outro princípio.

Nesse ensaio, publicado junto a outros artigos e ensaios englobados no livro *Momentos de crítica brasileira* (1977), que é resultado dos debates ocorridos no IV Congresso Brasileiro de Crítica e Literatura, ocorrido no período de 20 a 25 de setembro de 1977, em Campina Grande, no estado da Paraíba, Villaça traz os comentários de Tristão de Athayde em relação à obra de Jorge Amado, *Gabriela Cravo e Canela*, de 1958.

De acordo com Villaça (1977), no artigo intitulado “Gabriela ou o crepúsculo dos coronéis” (1958), Athayde se refere a esse romance como sendo o melhor até aquele momento e diz que sua personagem “[...] doravante fará parte da galeria das nossas melhores criações estéticas, essa nova fruta do mato e flor do agreste, Gabriela, a cabrita dos sertões, **que é também o povo**, na simbologia do autor” (p. 45, grifo nosso), tecendo ainda vários outros elogios a esse romance.

E, em virtude da priorização de uma certa credibilidade e impessoalidade a esta dissertação, citaremos diretamente os juízos de valor acerca dessa obra e seu autor, cuja autoria é atribuída a Tristão e parafraseados por Villaça:

Uma obra de plena maturidade. Mas não uma obra de finalidade política. Reflete, sim, a filosofia de vida do escritor. E muito. Mas, para lá da filosofia de vida, ou das posições políticas, ele produziu – e pôde produzir – uma obra de arte, de vida, de verdade, de beleza [...]. A história da liberdade de uma pessoa, que o narrador apresenta como símbolo do próprio povo. Evolução social e política ao lado da evolução social da vida pessoal da moça [...] (Villaça, 1977, p. 45).

O crítico exalta, ademais, o profundo tom poético que traspassa aquela prosa de Jorge Amado: “De vez em quando, pela simples posposição de certos adjetivos, no próprio decorrer da narrativa em prosa, lá vem aquela pura e fresca e surpreendente corrente de poesia que dá um sabor delicioso à sua prosa” (Athayde apud Villaça, 1977, p. 46). As únicas críticas de Tristão de Athayde à obra se deram

em relação à forma de “amor livre”, assim como a religiosidade que, para ele, foi representada de forma “primária”. Interessante observar que ele era católico – “Queremos, portanto, como cristão, e como cristãos-trinitários, isto é, católicos, possuidores de uma Verdade que liberta, ‘Veritas liberabit vos’ (Joan. VIII, 32), fazer crítica desinteressada e justa, dentro dos preceitos libertadores [...]” (Athayde, 1980, p. 180). Parece-nos, no entanto, que esses preceitos, no caso dele, não são tão libertadores assim, a julgar pela restrição de aspecto moral que teceu à *Gabriela Cravo e canela*.

Não obstante, de modo geral, é possível afirmar que a avaliação desse crítico à obra amadiana analisada em seu ensaio pode ser entendida como positiva.

3.1.2 Alfredo Bosi

Foi professor, historiador e crítico de literatura. Bastante conhecido e respeitado em seu círculo profissional, não poupa Jorge Amado e a obra deste de suas duras críticas. Em *História concisa da literatura brasileira* (2017) – fundamental lembrar que a primeira edição é de 1970, como já dito anteriormente –, ao analisar a criação dos escritores brasileiros, dividindo-os por escola literária, iniciando do Barroco até o Modernismo – que ele chama de contemporâneo, pois a existência desta última escola coincide com o momento de escrita da obra histórico-literária –, Bosi diversificará, no tópico intitulado *Tendências do contemporâneo*, os juízos formulados a respeito da escrita de Jorge Amado.

Se, num determinado momento, ele reconhece a obra amadiana como um “clássico” (p. 415), em outros, apresenta críticas contundentemente contrárias a esta, como neste excerto:

Cronista de tensão mínima, soube esboçar largos painéis coloridos e facilmente comunicáveis que lhe franqueariam um grande e nunca desmentido êxito junto ao público. Ao leitor curioso e glutão, 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... Além das vezes do uso 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. No caso de Jorge Amado, porém, bastou a passagem do tempo para desfazer o engano (Bosi, 2017, p. 434, grifos nossos).

Grifamos dessa citação os trechos que vimos como marcadamente depreciativos, porém, como podemos ver, em todo o excerto, é perceptível o tom de desaprovação. Além disso, ao que consta da nota de rodapé da página 414 da obra citada, esse texto foi escrito por Bosi por volta de 1968-1969 e revisado em 1979. A edição ora utilizada é de 2017 e nela não há qualquer outra alteração. Por isso, acreditamos que o crítico não tenha mudado de opinião.

Na passagem a seguir, observemos a caracterização feita por Bosi (2017) acerca da obra de Jorge Amado. Atentem-se aos “elementos” destacados pelo estudioso de literatura em relação à produção do escritor, bem como numa possível predominância da ironia no texto do crítico.

Na sua obra podem-se distinguir:

- a) um primeiro momento de águas-fortes da vida baiana, rural e citadina (*Cacau, Suor*) que lhe deram a fórmula do ‘romance proletário’;
- b) depoimentos líricos, isto é, sentimentais, espriados em torno de rixas e amores marinheiros (*Jubiabá, Mar Morto, Capitães da Areia*);
- c) um grupo de escritos de **pregação** partidária (*O Cavaleiro da Esperança, O Mundo da Paz*);
- d) alguns grandes afrescos da região do cacau, **certamente suas invenções mais felizes**, que animam de um tom épico as lutas entre coronéis e exportadores (*Terras do Sem-fim, São Jorge dos Ilhéus*);
- e) mais recentemente, crônicas amaneiradas de costumes provincianos (*Gabriela Cravo e Canela, Dona Flor e Seus Dois Maridos*). Nessa linha, formam uma obra à parte, menos pelo espírito que pela inflexão acadêmica do estilo, as novelas reunidas em *Os Velhos Marinheiros*. Na última fase abandonam-se os esquemas de literatura ideológica que nortearam os romances de 30 e de 40; e **tudo se dissolve no pitoresco, no saboroso, no apimentado do regional** (Bosi, 2017, p. 434, grifos nossos).

Na mesma obra, ao se referir à obra *O cabeleira*, do escritor Franklin Távora, temos mais os seguintes comentários negativos ao texto amadiano:

Visto de um ângulo puramente externo (a fonte do tema), o livro é baliza de uma série de romances voltados para o banditismo como efeito da miséria, do latifúndio, das secas, das migrações: *A Fome e Os Brilhantes*, de Rodolfo Teófilo, [...] *Seara Vermelha*, de Jorge Amado, [...]. Literariamente, é uma sofrível mistura de crônica de cangaço e expedientes melodramáticos (Bosi, 2017, p. 155).

Que um ‘prócer do Modernismo’, um escritor brilhante como Menotti del Picchia haja cedido, por força do próprio temperamento literário, a tais estereótipos, deixando para trás as experiências de vanguarda que promovera na juventude, deve parecer lamentável ao high brow [...]; mas seu sentido sociológico e cultural, na medida em que os caminhos ‘fáceis’ do autor da *República 3000* responderam às expectativas de um público de fato divorciado do Modernismo de 22, enquanto este não soube, ou não pôde, refletir as tendências e os gostos de uma classe média em crescimento, **incapaz de maior refinamento artístico**. Classe de onde

saíram os leitores de Menotti del Picchia e que viriam a ser, logo depois, os leitores de Jorge Amado e Érico Veríssimo (2017, p. 394, grifo nosso).

Neste último trecho, o tom crítico não se dirige somente à obra amadiana, como também é destinado ao seu público. Certamente, o “refinamento” que, segundo Bosi, não possuímos enquanto apreciadores da criação literária de Jorge Amado está atrelado ao já dantes aqui discutido, o gosto estético, que representa um princípio de caráter meramente subjetivo. Assim, embora haja um dito popular que afirma que “gosto não se discute”, a proposta aqui é justamente lançar/reforçar tal discussão.

3.1.3 Antonio Candido

O famoso professor, teórico e crítico literário Antonio Candido de Mello e Souza – ele e sua obra já apresentados por Teles (1996) – é, dentre seus pares, um dos que menos polemiza a respeito do escritor baiano e sua literatura. Nesse sentido, como fizemos até aqui, mostraremos trechos de seus livros que se relacionem ao presente debate.

Em *Formação da literatura brasileira* (2000), Candido se referirá a Jorge Amado e sua escrita em três momentos. No primeiro (p. 102), elogia a forma como o autor vinha demonstrando “consciência social” e responsabilidade na “construção de uma cultura”. No segundo, ao analisar a obra do escritor Franklin Távora:

Ora, para ele, (como atualmente para Jorge Amado e o José Lins do Rego, de *Bangüê*, *Usina* e *Moleque Ricardo*), a região não era apenas motivo de contemplação, orgulho ou enlevo; mas também complexo de problemas sociais, sobrelevando [...], a perda de hegemonia político-econômica (Candido, 2000, p. 271).

Note-se que, quando da análise comparativa da obra do mesmo escritor (Távora) com a de Jorge Amado, Bosi (2017), diferentemente de Candido (2000), avalia de forma totalmente negativa a obra dos dois escritores.

No terceiro e último momento, ao tratar da influência da raça e do meio (teoria determinista) no romance brasileiro, Candido dá a seguinte justificativa para o sucesso de Jorge Amado nos outros países:

No caso brasileiro, impunha-se, portanto, segundo os cânones do momento, considerar a raça e o meio. Quanto a este, tudo se resumiu em tiradas, como as já referidas, sobre a diferença e a grandeza da natureza tropical,

originando forçosamente sentimentos diferentes. Daí um persistente exotismo, que eivou a nossa visão de nós mesmos até hoje, levando-nos a nos encarar como faziam os estrangeiros, propiciando, nas letras, a exploração do pitoresco no sentido europeu, como se estivéssemos condenados a exportar produtos tropicais também no terreno da cultura espiritual.[...] Ainda hoje, os leitores estrangeiros aceitam muito melhor *Jubiabá*, de Jorge Amado, que lhes traz uma Bahia colorida e brilhante, que *Angústia*, de Graciliano Ramos, onde vão encontrar problemas longamente versados por seus próprios escritores (2000, p. 289).

Já na obra *Literatura e sociedade* (2006), Candido traz duas visões – uma de cunho positivo e outra, negativo – acerca do romancista. Para este crítico, Jorge Amado e outros escritores seus contemporâneos se acomodaram e não buscaram o “refinamento artesanal”, haja vista que “[...] a constituição do patriotismo como *pretexto*, e a consequente adoção pelo escritor do papel didático de quem contribui para a coletividade, devem ter favorecido para a legibilidade das obras” (p. 95-96). Nesse sentido, Candido atribui a simplicidade/facilidade/legibilidade do texto amadiano, assim como aos de outros escritores – tais como Olavo Bilac e Mário de Andrade –, a uma certa cultura histórica de comodismo, motivada pelo tipo de público – reduzido e pertencente a uma elite pobre culturalmente – e pela “pouca remuneração para o seu exercício específico” de escritor – o que os obrigava a exercer outras atividades para garantirem a própria subsistência.

É importante, no entanto, ressaltarmos que Jorge Amado só dá início à sua criação literária a partir da década de 1930 – *O país do carnaval*, de 1931 –, período em que o próprio Candido, na mesma obra, afirma ter havido, especialmente desde 1922, mudanças importantes no cenário de obras propositalmente acessíveis por ele apresentado. Não obstante o teórico e crítico ter dirigido estas mesmas considerações a outros escritores, conforme citado, no caso de Jorge Amado, especificamente, parece-nos contraditório designar sua obra como “legível” em razão de “conformismo aos padrões correntes”, vez que esta foi alvo de críticas, por diversas vezes, justamente em razão de seu caráter militante. Jorge Amado, em 1937, teve seus livros queimados em praça pública pelas autoridades do Estado Novo, regime ditatorial instaurado por Getúlio Vargas.

Candido (2006) avalia bem o romance *Terras do sem fim*, publicado por Jorge Amado em 1943, qualificando-o como uma de suas “melhores produções”, pois nele revelaria maior cuidado com a forma ou com um conteúdo menos sectário.

3.1.4 Luiz Costa Lima

Publica o ensaio intitulado “Jorge Amado”, junto ao livro *Literatura no Brasil* – dirigido por Afrânio Coutinho, entre 1955 e 1970, e já se encontra na sétima edição (2004) –, destinado a analisar a obra do romancista baiano. Nele, o teórico e ensaísta tratará de cada obra individualmente, desde a primeira, *O país do carnaval* (1931), até *Os pastores da noite* (1964), correspondendo este ao último romance publicado por Jorge Amado à época da produção do texto crítico de Luiz Costa Lima – por volta de 1970.

Da análise de Lima (2004), sobressaem críticas negativas ao autor baiano e sua obra. Ao longo do ensaio, mesmo quando tece algum elogio à forma ou conteúdo da criação amadiana, este vem sempre seguido de uma conjunção adversativa, que provavelmente introduzirá uma oração em que se apontará uma falha, um “defeito” que o teórico vê na produção do escritor.

Vejamos, então, alguns exemplos, a começar pelo primeiro livro comentado, *O país do carnaval* (1931), sobre o qual expressa a seguinte opinião.

Nele, era visto mais o documento que a **obra de ficção, na verdade, inexistente**. De todo o modo, ao lado dos trechos de **tremendo mau gosto**, dos **tateios** do escritor, dos **acidentes ‘ilustrativos’ do estado de espírito dos personagens**, o autor apresenta a sua atração pelo diálogo, a movimentar o mero discurso indireto e que se tornará um recurso expressivo de importância nas suas obras de maturidade (Lima, 2004, p. 369, grifos nossos).

O caráter negativo aparece de modo explícito neste trecho, sendo igualmente notória a condição subjetiva de suas observações, conforme termos destacados. Além disso, atribui a análise positiva do editor e poeta Augusto Frederico Schmidt, que prefaciou a citada obra, a uma suposta “benevolência da crítica de então”.

Em relação a *Suor* (1934), após referir-se a ele como “o menos imperfeito dos três livros iniciais” (p. 370), Lima adotará o método acima descrito – elogios (quase) sempre acompanhados de ressalvas –, como no excerto abaixo:

Jorge Amado consegue então uma certa organização interna da matéria ficcional. Os episódios são dispostos como mosaicos que expõem um quadro geral, enunciado pelo título do capítulo. Assim, por exemplo, o capítulo ‘Museu’, sugere tragicomicamente os aleijões das criaturas que o compõem: a negra Sebastiana, a soltar grunhidos felizes porque acima vive uma tuberculosa e seu Artur, propagandista de produtos baratos a que uma máquina transformara os dois braços em cotos, alegria dos moleques xingam e riem da sua deformação. No entanto, o referido recurso de composição termina por dominar todo o livro, cuja leitura, se se torna atraente, não vai além disso. Há, em suma, uma aprendizagem técnica

menos grosseira, sem que o romancista ultrapasse o caráter documental. O autor se satisfaz em injetar um conteúdo político, que, esteticamente, nem vem acrescentar nem diminuir o seu cunho documental (2004, p. 370).

Vejamos o mesmo *modus operandi* do ensaísta no tocante à obra *Jubiabá* (1935):

Jubiabá é o primeiro livro de ficção de Jorge Amado que pode pretender passar como tal. Esta pretensão resulta do domínio da expressão, agora mostrado pelo autor. Dois grandes **defeitos**, contudo, o prejudicam. O primeiro diz respeito à geométrica divisão do mundo entre bons e maus. [...].

Mas não é tudo ainda. Mais grave é a incapacidade do autor em interseccionar o culto manifesto do vagabundo com o caráter político-revolucionário que procura inculcar na obra. Este é o **grande defeito** de Jorge Amado. Em *Jubiabá*, a passagem de Baldo de vagabundo e agitador não convence pois depende de causa sentimental, sem que se processe nenhuma evolução interna do personagem até a sua nova posição, de trabalhador revolucionário (Lima, 2004, p. 371, grifos nossos).

Abramos um parêntese aqui – pois a proposta deste tópico é apresentar a visão dos críticos e teóricos e não a nossa –, apenas para tecer o seguinte comentário. Os elementos negativos apontados pelo ilustre teórico, a nosso ver, tendem a ser mais de cunho subjetivo que técnico/objetivo. Como exemplo, podemos citar o trecho de *Jubiabá* que ele escolhe para fundamentar seu argumento em relação ao personagem Baldo – o qual, segundo Lima, “tem uma comunhão **lírica** com a cidade” –, no sentido de que sua mudança de vagabundo para revolucionário não convence, por ser oriunda de causa sentimental, pensamos modestamente e parcialmente contrário a Lima, pois, neste mesmo trecho, podemos ver subentendidos, embora por meio de uma linguagem poética, o caráter ideológico e repleto de críticas à cidade e a seu contexto em diversos vocábulos, conforme abaixo grifamos.

Cidade religiosa, cidade colonial, cidade negra da Bahia. Igrejas suntuosas, bordadas de ouro, casas de azulejo, antigos sobradões, **onde a miséria habita**, ruas e ladeiras calçadas de pedras, fortes velhos, lugares históricos, e o cais, principalmente o cais, tudo pertence ao negro Antônio Balduino (Amado, apud Lima, 2004, p. 371, grifos nossos).

De acordo com Lima (2004), *Mar Morto* (1936) – uma das obras do *corpus* deste trabalho –, junto à *Jubiabá*, fecha o período que classifica como “ciclo do magismo sentimental”, o qual ele, expressamente, afirma não ser algo positivo. Lima (2004) explica que essa denominação se dá em virtude de o romancista não se desapegar de sua “visão romântica e sentimental da cidade e do mar”, fato que, para ele, não combina com a pretensão de Jorge Amado de produzir obras de viés

revolucionário/militante, as quais exigiriam um conteúdo mais realista. E, ao finalizar sua análise de *Mar Morto*, repete o procedimento padrão presente no ensaio – enaltecer e, logo após, depreciar cada obra.

Como em *Jubiabá* a unidade expressiva de *Mar morto* está na dependência da qualidade da linguagem oral, colhida pelo autor. Sem esta captação, o novelista baiano não teria ultrapassado de muito os limites dos seus três primeiros livros, pois a penetração vertical nos tipos não é o seu forte. No entanto, ainda em *Mar morto*, o valor da linguagem é afetado pelo sentimentalismo obsessivo e pelo *parti-pris* (p. 372).

Capitães da Areia (1937) – outra obra que compõe as análises nesta dissertação – não é uma exceção. A apreciação dessa obra possui elementos de cunho positivo e negativo, porém, sobressaem-se (sempre) os de caráter negativo. Se não, vejamos:

[...] *Capitães da areia* compendia as qualidades positivas – linguagem coloquial, dialogação – e os defeitos – sentimentalismo, naturalismo e *parti-pris* – da fase. Diga-se de passagem que estes ainda se prolongarão aos livros mais próximos, sendo, no entanto, menos salientes.
[...]. Pela sua índole, poderia ser uma novela picaresca, no que é impedida pelo sentimentalismo (Lima, 2004, p. 372-373).

E mais adiante:

A admiração de Jorge Amado pelo vagabundo faz com que lhe seja difícil expressar o revolucionário, que termina por se superpor à ação do romance. Este problema mostra-se em passagem como a do encontro entre Pedro Bala e o professor.
A fixação do caráter de crianças abandonadas que se convertem em marginais e ladrões por não terem família nem carinho seria de interesse como o ponto de partida de uma ação que conduzisse os marginais até uma atitude mais consequente em relação à sociedade, por eles odiada. Mas isso não acontece no romance. O sentimentalismo do autor fixa o caráter inicial da carência de carinho dos meninos, e, daí, se desenvolve o defeito seguinte do *parti-pris*. Pois, como foi dito, este é consequente da insuficiência do autor em criar uma ação coerentemente revolucionária (Lima, 2004, p. 374).

O mesmo se dá com *São Jorge dos Ilhéus* (1944), livro que, segundo Lima, seria a mais ambiciosa obra de Jorge Amado. É bem verdade que o teórico lhe lança elogios, tais como quando o compara com *Usina*, de José Lins do Rego, e, dessa comparação, a obra de Jorge Amado sobressai, segundo o teórico, “por dar maior concretude e oferecer uma visão mais ampla da luta que se desenrola” (p. 377-378), assim como afirma que esse romance seria mais “denso” e “largo”, se não fossem

suas deficiências. Essas são as poucas vantagens apontadas por Luiz Costa Lima. Todavia, as “deficiências” embora sejam apenas duas, são longamente detalhadas. Citaremos, procurando resumir, alguns excertos cujas críticas entendemos mais contundentes. Por exemplo:

Elas [as deficiências] são o sentimentalismo e o unilateralismo, outra vez. As duas causas não se isolam, ao contrário, o sentimentalismo no romance analisado abriga o passionalismo do autor. [...]. Sobre ele ainda pesa a concepção romântica do intelectual, que estivera vinculada à realidade do escritor brasileiro. É interessante notar a dificuldade, que leva até o fracasso, sentida pelos romancistas do período em expressar a figura do intelectual (Lima, 2004, p. 378).

[...] Tudo se passa no livro [São Jorge dos Ilhéus] como se bastasse a ausência de interesses econômicos próprios e um pouco de conhecimento do marxismo para que se percebesse o mecanismo dos fenômenos sociais. O escritor simplifica a realidade para que ela caiba na estreiteza da sua dimensão participante (Lima, 2004, p. 379).

A realidade é, de novo, estereotipada para que caiba na manga curta da percepção política do autor.

A falsidade dos personagens de intenção revolucionária atinge o limite da mistificação. A conversa de Sérgio com Joaquim assemelha-se a de um catecúmeno com um antigo e experimentado apóstolo. Isso tudo pode ser humanamente real, em certos exemplos pessoais. No entanto, a função do romancista, mais do que retratar acontecimentos, é a de focar criticamente situações. Não porque se deva ter qualquer preconceito contra os acontecimentos, matéria da vida da ficção. É que um acontecimento enquanto tal pode ser desmentido por outro acontecimento, desde que eles não têm inequivocamente o mesmo sentido. Para que do acontecimento não se chegue a uma ideia dúbia, confusa, subjetiva será necessário que ele seja alargado pela perspectiva de mundo que traga o autor consigo. Tal não acontece em Jorge Amado, cujas falhas, porém, nem sempre correm por conta desta causa.

Em suma, a direção participante e a incapacidade de o romancista torná-la parte integrante da ação dos seus livros redundam em não ser aprofundados os traços de personagens excelentes (p. 380).

Quanto ao romance *Gabriela, cravo e canela* (1958), o ensaísta se manifesta, inicialmente, destacando as qualidades de Jorge Amado observadas no romance, como o fato de ser um “notável” inventor de estórias, bem como “a sua oralidade, o seu colorido e a movimentação da sua palavra” (2004, p. 384). Em seguida, adota a mesma crítica negativa observada em relação a todas as obras aqui referidas, contudo, no caso de *Gabriela, cravo e canela*, obriga-se a reconhecer alguns de seus atributos.

[...] A tentativa de conceder uma dimensão maior [...] fora procurada, baldadamente, através do prolongamento político da ação. Gabriela, por esse realismo de curto fôlego, assim se converte em um bom romance de costumes. [...] A seu propósito não se pode falar de realismo criador porque o curto dimensionamento do mundo das criaturas não permite a necessária articulação entre homens e a natureza condicionante. A questão nem sequer

se põe quanto ao livro que, deste modo, se não se nivela a *Terras do sem fim*, ultrapassa de muito o magismo sentimental ou o realismo documental dos outros romances. Gabriela é o maior personagem feminino do autor e um dos maiores da literatura nacional. Mas o atrativo da sua leitura não deve sufocar a falha existente na sua criação [da personagem] (Lima, 2004, p. 384).

As únicas obras nas quais aparentemente prevaleceram boas avaliações por parte do teórico foram *Terras do sem fim* (1943) e *Os velhos marinheiros* (1961). Lima (2004) afirma ser aquela a melhor obra de Jorge Amado, por meio da qual o escritor alcança “a qualidade de romancista de grandeza épica” que não atingira em livros anteriores, descrevendo algumas das características positivas que vê na obra. E, referindo-se a esta, diz: “[...] é, em primeiro lugar, uma obra de linguagem, um saber de palavras, tenso e plástico” (p. 385), sem, é claro, deixar de apresentar alguma contradição: “A novela, excelente, reitera, no entanto, os limites de Jorge Amado. Posto no antigo dilema entre a alegria do baiano e a efetiva miséria da sua vida, o autor resolve-se definitivamente ser cantor da primeira, com o que se lhe escapa metade da realidade” (Lima, 2004, p. 386).

Há, no entanto, nesse ensaio, um comentário sobre a obra de Jorge Amado, que entendemos interessante trazer.

Em relação à obra geral de Jorge Amado, o recuo político não significa uma involução estética. As coisas não são tão geométricas como pretende o realismo socialista. Se não houve tal paralelismo entre recuo político e depreciação estética foi porque a dimensão política dos seus personagens não conseguia aglutinar-se com a urdidura do romance. Superpostos e desligados da estrutura da ficção, seu afastamento não representou uma perda, do ponto de vista estrito da ficção. Serviu sim para marcar os limites do realismo do autor (p. 383).

Ou seja, para o teórico, a suposta mudança de postura ideológica de Jorge Amado não representou um prejuízo para sua obra, em razão de que nunca de fato esta esteve corretamente presente em sua escrita, pensamento do qual, respeitosamente, divergimos.

Esclarecemos, porém, que não reproduzimos aqui todas as críticas ou todas as análises das obras apreciadas no ensaio – deixamos de tratar sobre alguns romances –, pois um comportamento diferente seria exaustivo em razão de seu extenso conteúdo.

Parece-nos, no entanto, que a opinião de Luiz Costa Lima em relação à qualidade do texto amadiano não mudou muito de 1970 até quase os nossos dias. Num artigo publicado em 2012, na *Revista USP*, sob o título “A ‘legibilidade’ de Jorge

Amado – Um depoimento”, o autor apresenta um debate acerca dos possíveis motivos garantidores/facilitadores do sucesso do escritor baiano, dentro e fora do Brasil.

Em linhas gerais, Lima parece chegar à conclusão, não sem antes lançar mão de vários argumentos, de que o principal fator gerador do sucesso de Jorge Amado seria a “legibilidade” de sua escrita – argumento também já utilizado por Antonio Candido, como vimos anteriormente –, no sentido de seus textos serem de leitura “atrativa” e “leve”, de fácil decodificação pelo leitor.

Além disso, Lima, no artigo supracitado, credita à obra de Jorge Amado a imagem que os estrangeiros têm do Brasil ainda em nossos dias. Porém, transparece do texto a discordância do teórico em relação a essa suposta visão criada por Jorge Amado, conforme podemos verificar a seguir.

E essa legibilidade supõe tornar prazerosa e excitante a matéria abordada. Ora, isso Jorge Amado soube fazer cada vez melhor. Daí poder-se dizer que é de sua obra que deriva a imagem que internacionalmente se fixou do Brasil. Que imagem? De um país que prima pelo calor não só do clima como das relações humanas; um país onde domina uma saborosa sensualidade, em que parece se perceber o gosto de viver, um constante espírito de graça, de desinibição, de solicitude e bom humor. Mesmo em sua fase de comunista, enquanto seguidor das normas do realismo socialista, os personagens de Jorge Amado primavam por mostrar que a desigualdade social, a exploração latifundiária, o domínio dos coronéis eram manchas que destoavam do calor de uma terra afável e cordial. Daí sua extrema “legibilidade” (Lima, 2012, p. 124).

Depreende-se desse excerto, os mesmos argumentos negativos sustentados no ensaio constante de *Literatura no Brasil* (2004). Porém, agora, apresentados de forma mais clara e contundente.

Lima parece defender que o sucesso nacional e internacional da obra amadiana deu-se em virtude dessa imagem “sensualizada” passar a impressão ao resto do mundo, especialmente aos países capitalistas, de que o Brasil é um país exótico, portanto, atraente, bem como pelo fato de sermos constituídos por uma população que, em sua maioria, possui baixa escolaridade, e que, por isso, aspiraria por textos prazerosos e de fácil decodificação. De acordo com o autor, não nos interessamos por textos que apresentem “[...] as ambiguidades de Machado, nem a seqüidão de Graciliano Ramos, nem a complexidade de planos de Guimarães Rosa” (Lima, 2012, p. 124).

Em suma, sob o argumento de que *Os velhos marinheiros*, por ser um livro mais complexo e, portanto, de maior qualidade – opinião que se repete no ensaio de

1970 –, não obteve, junto ao grande público, o mesmo êxito de outros, tais como *Gabriela, cravo e canela*, *Tieta do Agreste* e *Teresa Batista cansada de guerra*, afirma que o escritor optou por não ser um grande escritor, preferindo o “[...] êxito comercial e a consagração entre seus pares” (2012, p. 126), que *Mar morto* e *Jubiabá* lhe proporcionaram.

3.1.5 Otto Maria Carpeaux

Do notabilizado crítico e historiador de literatura brasileira Otto Maria Carpeaux, autor, dentre outras de igual relevância, da obra *História da literatura ocidental*, publicada entre 1959-1966, sobre a qual Alfredo Bosi (2017, p. 532) diz se tratar de um “monumento de erudição e inteligência”, traremos apenas um artigo publicado por ele no jornal carioca *Correio da Manhã*, caderno 1, na edição de 27 de outubro de 1962, página 9, intitulado “Literatura mal amada”, pois este pode servir de parâmetro no que se refere à visão que Carpeaux fazia da obra do escritor Jorge Amado.

Com todo o peso que a sua influência já exercia no país, Carpeaux publica esse texto crítico para, segundo ele, “acabar com a falsa literatura marxista”. O crítico austríaco-brasileiro não cita o nome de Jorge Amado especificamente – para “não fazer publicidade de graça” –, mas dá várias pistas ao longo do artigo, todas imbuídas de um severo tom crítico.

A primeira dessas pistas não está no início do texto, mas pode representar um fio condutor para a confirmação do que aqui estamos a afirmar. No terceiro parágrafo, Carpeaux relata uma situação em que, num determinado romance – sem citar seu título –, Antonio Candido teria notado o uso “inadequado” de uma frase de autoria do filósofo Friedrich Engels – em que este trata da necessidade como condição primordial para o alcance da liberdade –, pelo escritor do dito romance, o qual teria compreendido a necessidade em termos materiais, ligados à fome/miséria. No entanto, segundo o crítico, a compreensão do escritor é contraditória ao real significado da frase engelsiana, e, por esse motivo, classifica a obra do romancista como uma “literatura mal amada: subliteratura”.

Poucas linhas após, Carpeaux volta à carga, acusando o escritor alvo de suas críticas, por meio de citações gerais de outros críticos/escritores, de produzir uma falsa literatura marxista, cheia de erros, além de lançar suspeitas sobre os motivos

éticos/comerciais que estariam por trás dessa escrita, conforme alguns trechos que exibiremos a seguir, para que tenhamos uma noção da dureza do julgamento exercido.

[...] Mas os autores [de literatura gótica que aparece em meados do século XVIII] ainda eram aristocratas ou ligados à aristocracia. Escrevendo para conseguir sucesso material, quer dizer, abraçando a **literatura mal amada**, ‘romantizaram’ aqueles vícios, divertindo a aristocracia. Assim acontece hoje quando ficcionistas fundamentalmente burgueses ou até feudais querem agradar aos sentimentos revolucionários, só chegando a divertir o público burguês [...] (Carpeaux, 1962).

Empson [segundo Carpeaux, em *Some Versions of Pastoral*] continua: grande parte da literatura de hoje é bucolismo às avessas; sentimentos revolucionários em linguagem grosseira; mas ‘para representar a luta de classes, não basta cometer erros de gramática e escrever palavrões’ (‘bad language’). Eis outro critério de falsidade denunciada por Engels. Naquele mesmo romance em que Antonio Candido encontrou a necessidade histórica definida como miséria ou privações, encontrou Álvaro Lins (‘Jornal da Crítica’, p. 145) o adjetivo ‘inacreditável’ classificado como advérbio (Carpeaux, 1962).

Foi somente por meio desta última referência que conseguimos confirmar nossa hipótese, após a realização de diversas pesquisas, de que o romance alvo de seus ataques é *São Jorge dos Ilhéus*, de Jorge Amado. Tal confirmação veio da tese de doutorado de Pedro Bueno de Melo Serrano, *A crítica carioca (1920 – 1950)*, aprovada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP) em 2022 (acesso em 09 jan. 2023). Nela, na nota de rodapé de número 204, constante das páginas n. 157-158, Serrano transcreve o trecho do texto em que o crítico católico Álvaro Lins tece a crítica referida por Carpeaux, que foi publicada em 1947, na obra *Jornal da Crítica*.

Merece destaque, ainda, um certo ressentimento que transparece da avaliação do crítico, ante a situações de reconhecimento que a obra amadiana tenha recebido, como neste excerto:

O mal é antigo. José Veríssimo [...] já fala de ‘falta de educação literária’ que não garante a ‘espontaneidade’; e em outra página define como reverso do falso lirismo eloquente o gosto [sic] pelo palavrão e pela expressão pornográfica [...]. Tudo isso não é, portanto, nôvo [sic]. Nova é a consagração desses vícios pela Academia.

Mas essa consagração não é sinal de valor, tampouco como o sucesso de livraria. Pois quem lê os nossos Sues [no tocante à obra *Les mystères de Paris*]? Talvez o proletariado? Não. É a classe-média [sic] mal informada. Mas já começa a informar-se melhor. As últimas estatísticas de São Paulo indicam que os leitores preferem os quartos de despejo [referindo-se, provavelmente, à obra de Carolina Maria de Jesus, de 1960] aos seus

amados exploradores. Uma literatura proletária sem autenticidade cede o lugar à autenticidade sem literatura nenhuma (Carpeaux, 1962).

É importante esclarecer que não objetivamos aqui negar toda e qualquer crítica negativa dirigida à obra de Jorge Amado, até porque é muito provável que ele, assim como qualquer outro, apresente alguma falha em sua criação. O que se pretende, sim, é buscar analisar/discutir a validade desses julgamentos críticos, a partir da observação da transparência e/ou objetividade destes.

Assim, pela transcrição acima, à vista das considerações feitas pelo crítico em relação aos dois autores e suas obras – Carolina Maria de Jesus, em *Quarto de Despejo*, e Jorge Amado, em *São Jorge dos Ilhéus* –, é possível dizer que Carpeaux parece desgostar de escritores originários das periferias ou daqueles que, embora sejam oriundos de outros meios, façam do povo periférico, que vivem à margem da sociedade, tema de seus livros. Pois, se o mote em debate no artigo era acerca de uma suposta falsa literatura marxista, por que *Quarto de Despejo* não foi apenas citado como um substituto nas vendas? Por que foi atacado pelo crítico? Por que não buscar outros de perfil marxista/proletário então em voga?

Em sua tese de doutorado já citada – *A crítica carioca (1920-1950)* –, Serrano, no Anexo II, juntou um artigo de autoria de Jorge Amado, publicado sob o título “Sobre o romance internacional” [sic] – o título correto provavelmente seria “Sobre o romance intencional” - datado de 26 de outubro de 1934, no jornal *Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro*, que o romancista baiano escreveu em resposta à romancista e crítica literária Lúcia Miguel Pereira, do qual ora transcrevemos parte a título de resposta também às críticas de Carpeaux (1962). O intento aqui é o de possibilitar uma compreensão mais ampla e mais fiel da obra amadiana – não de modo peremptório –, no que concerne aos questionamentos levantados pelo crítico.

Quanto aos meus livros se destinarem a leitores gordos e ricos, não é verdade.

Meus livros têm palavrões, sim, pois meus personagens falam como fala o povo com o qual vivi nas fazendas de cacau e nos casarões coloniais da Bahia. Mas não são romances maliciosos e picantes que divirtam a sensibilidade gasta desses leitores gordos ricos. Dando um balanço em artigos, cartas e referências, posso afirmar que meus livros são lidos de preferência pelas camadas mais jovens de leitores. O Suor foi grandemente apoiado pelos moços estudantes e trabalhadores. São esses os meus leitores. Esses que me animam a continuar. Continuar apesar de saber que nunca serei um escritor operário. [...].

É evidente que os nossos livros, volumes de pequenos-burgueses que aderiram ao proletariado, podem ser ingênuos e falhos. Apesar de tudo, eles falam uma linguagem nova e verdadeira. Com todos os palavrões eles dizem verdades duras de ouvir. [...] (Amado, 1934, p. 197-198).

3.1.6 José Castello

José Guimarães Castello Branco é jornalista, escritor e crítico literário. Como jornalista, trabalhou em grandes veículos da imprensa nacional, tais como *O Globo*, *O Estado de São Paulo*, *Valor Econômico*, *Jornal do Brasil*, dentre outros, além de contribuir com o jornal literário *Rascunho*. É autor de livros de reconhecido valor, tais como *O poeta da paixão* (1993), *Inventário das sombras* (1999), *A literatura na poltrona* (2007) e *Ribamar* (2010), tendo, por este último, recebido o Prêmio Jabuti, em 2011.

Diferentemente das avaliações dos críticos anteriormente citados, a apreciação que José Castello faz de Jorge Amado e sua obra é entusiasticamente positiva e objetiva. A essa constatação se chega facilmente ao ler seu ensaio, intitulado “Jorge Amado e o Brasil”, publicado, em 2009, por meio da coletânea denominada *Cadernos de Leitura*, da editora Companhia das Letras, onde se encontram reunidos ensaios e textos didáticos dedicados à obra de Jorge Amado.

Nesse ensaio, Castello (2009), almejando demonstrar como o romancista baiano teve um papel fundamental na difusão/divulgação do Brasil e de sua cultura no exterior, traça um painel histórico de suas obras, revelando como Jorge Amado ajudou a construir uma imagem positiva do país por meio de cada uma delas.

Enquanto para Luiz Costa Lima (2012), Jorge Amado teria passado aos estrangeiros uma imagem distorcida do país - “sensualizada”, de um “país exótico”, permissivo –, em Castello (2009), quase com os mesmos vocábulos, a visão é de enaltecimento da pátria por essas mesmas características, apresentadas, no entanto, sob um viés positivo. Este trecho parece resumir corretamente seu pensamento:

Ao se inventar como escritor, Jorge Amado reinventou o Brasil. A partir dele não podemos mais pensar em nosso país sem as cores e o sensualismo, a mestiçagem e o sincretismo, a fibra e a alegria que norteiam suas narrativas. Nós, que nascemos a partir da metade do século XX, somos filhos e herdeiros dessa literatura. Somos, de alguma forma, seus personagens também. Se o Brasil tem um autor, ele se chama Jorge Amado (Castello, 2009, p. 19).

Todavia, ainda em contraposição a Lima (2012), o jornalista não atribui somente a Jorge Amado a ideia que se tem do país internacionalmente. É verdade que concordam quanto à forma oficial como somos vistos: “Um país de sons

melodiosos, ritmos hipnóticos e de cores abundantes, com paisagens ardentes em que se vive para celebrar a vida” (Castello, 2009, p. 11); uma nação constituída da miscigenação de povos de várias matizes, o que se traduz na pluralidade de sua cultura, religião e tradições. Porém, a divergência reside na origem dessa ideia de país.

Segundo Castello (2009), tal ideia de país é resultante de uma construção moderna e coletiva, embora reconheça a contribuição ímpar de Jorge Amado nesse sentido. Para ele, a imagem do Brasil no exterior advém, também, de movimentos culturais como o Modernismo (de 1922) e o Tropicalismo (de 1960), cujas influências são, atualmente, perceptíveis em diversas manifestações artísticas existentes no país, como “escolas de samba, nos grupos de afoxé, nas bandas de píforo nordestinas e também nas paisagens promocionais dos pampas gaúchos e da floresta amazônica” (Castello, 2009, p. 11).

Porém, como dissemos, ele reconhece o protagonismo de Jorge Amado nessa construção. Inclusive, compara a imagem do próprio escritor à do país, descrevendo-a de forma até mesmo poética:

Não há escritor brasileiro que tenha a imagem pessoal tão ligada à de nosso país quanto ele. As semelhanças começam já em sua figura. Quem não se lembra de sua presença farta e calorosa e de seu jeito informal e vivaz de existir? Bonachão e sorridente, Jorge guardava em sua figura um tanto da inocência do Brasil profundo em que nasceu — a fazenda Auricídia, em Ferradas, distrito de Itabuna, sul da Bahia. Com um sorriso amplo de quem levava a vida com leveza e displicência, atributos que se materializavam em seus modos lentos e seus quilinhos a mais, parecia não ter pressa, pois era dono de si. Camisas coloridas um tanto fora de moda, mas em sincronia com seu temperamento tropical. Maneiras falantes, mas sem rodeios e sem poses, de quem via a literatura como aventura, tão gostosa quanto as brincadeiras de menino, e não como exercício de nobreza intelectual. Para Jorge, os escritores podiam ser tudo, menos literatos. Literato é o homem letrado e que gosta de exibir erudição, ele pensava. Jorge, ao contrário, era apenas um homem que gostava de escrever. Dizia ser um escritor e mais nada (Castello, 2009, p. 11 e 13).

Por meio de uma retrospectiva bibliográfica, Castello (2009), após uma resumida descrição do enredo, como dissemos, destacará de cada obra amadiana a ideia de Brasil que o romancista apresenta.

De *O país do Carnaval* (1931), primeiro livro escrito por Jorge Amado quando este contava apenas com 19 anos, o crítico mostra a visão do romancista em relação ao país, por meio do personagem Paulo Rigger, um jovem que, como a maioria, experimenta a indecisão do rumo a tomar e perplexidade diante dos

desafios cotidianos, assim como seu autor à época. O Brasil representava, naquelas páginas, “Um país que lhe inspira mais dúvidas que certezas. É uma imagem trêmula, indefinida, de um país que ainda está por construir. E caberá a ele, Jorge Amado, fazer isso” (Castello, 2009, p. 13).

De acordo com Castello, é em *Cacau* (1932), segundo romance, que a imagem que o romancista tem do país aparece com maior clareza, formada ali por um povo mais pobre e infeliz. Nele, segundo o crítico, “os dois elementos fundamentais” da obra amadiana, a saber, “memória pessoal e retrato do Brasil”, misturam-se a ponto de se confundirem, pois o romance consiste numa espécie de reencontro do escritor com seu passado, suas origens – ele estava em Ilhéus, na Bahia, quando da escrita desse livro.

Jorge Amado, segundo Castello (2009), prosseguirá com essa imagem de uma nação constituída por um povo sofrido nas obras seguintes, alterando, no entanto, o cenário. Por exemplo, em *Suor* (1934), têm-se um retrato da vida dos brasileiros, nele representados pelo cotidiano de moradores pobres de um sobrado situado no bairro Pelourinho, em Salvador, capital da Bahia, cujo ambiente deslocou-se do campo para a cidade. Porém, independentemente do lugar, de acordo com o autor, Jorge Amado busca revelar, por meio de uma “imagem áspera, mas calorosa”, a luta da população mais carente para vencer as adversidades. Além disso, aponta que, também nessa narrativa, a inter-relação entre a memória do escritor e a sua criação aparece como marca, pois o romancista morou, num período de sua adolescência, em um casarão localizado no mesmo bairro da capital baiana.

Castello (2009) afirma que a relação de proximidade entre Jorge Amado e o Brasil é tão forte que, cada vez que ele traz para a obra reminiscências de sua origem, de suas vivências, ele está, efetivamente, descrevendo nosso próprio país. E, assim, o crítico segue ressaltando, em cada livro, a imagem do Brasil que vê refletida nos romances amadianos.

Em *Mar morto*, por exemplo, o homem brasileiro é representado como um mito, isto é, “Um herói que, reencenando os relatos da Odisseia, de Homero, enfrenta as forças da natureza e as armadilhas do destino nelas guardadas, e sai fortalecido” (Castello, 2009, p. 14). Já em *Capitães da Areia*, cujos personagens são crianças/adolescentes em situação de rua, “como Robin Hoods de calças curtas”, lutando pela própria sobrevivência, Jorge Amado expõe sua crença em nossos jovens, aos quais atribui qualidades como “coragem, capacidade de extrair força da

adversidade, imaginação vigorosa”. Sobre tais atributos, no entanto, segundo Castello, o escritor dá a impressão de acreditar que não são apenas frutos de nossa conquista, mas que podem também ser inerentes ao ser humano, como se fizessem parte da genética do brasileiro.

De acordo com o jornalista e crítico, a partir de 1935, com a publicação de *Jubiabá*, notam-se outras importantes características do amadurecimento da escrita amadiana, sua consciência social e o engajamento político. Se, para outros críticos, os motivos da mudança de Antônio Balduino – de malandro inveterado para rebelde/revolucionário – não convencem, para Castello (2009), eles não só são válidos, como funcionam como instrumento de transformação social, pois, em relação a isso, afirma:

No romance, o herói Antônio Balduino leva uma vida de malandro típico, boêmio e arruaceiro. A proteção de um pai de santo e o sofrimento, porém, o transformam em um rebelde. Deixa a vida errante e se torna, em seguida, um líder. *Jubiabá* mostra como as adversidades se ligam à consciência social (p. 15).

Castello (2009), como outros críticos, também não deixa de apontar a presença de “forte espírito didático e alguns maniqueísmos”, bem como a “radicalização política” em alguns livros, como *Terras do sem fim*, *São Jorge dos Ilhéus*, *O cavaleiro da esperança*, *O mundo da paz* e *Os subterrâneos da liberdade*, sem, contudo, deixar de, a respeito de alguns, ainda extrair a aproximação com a vida do povo brasileiro. A título de exemplo, no que se refere a *Terras do sem fim* (1943), o crítico lembra que Jorge Amado “faz uma dura descrição da vida miserável nos grandes latifúndios da Bahia” (Castello, 2009, p. 15) e, de *São Jorge dos Ilhéus*, informa que seu contexto é de disputas políticas, no qual o regime de semiescravidão impera.

A tão propagada mudança de postura política de Jorge Amado, que se refletiu em sua literatura, para Castello, aproximou o romancista baiano ainda mais de seu país, promovendo a ampliação de sua visão sobre a realidade.

O autor aponta, então, títulos que surgem sob a influência dessa mudança de cunho ideológico, tais como *Gabriela, cravo e canela*, *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, *Os pastores da noite* e *Dona Flor e seus dois maridos*. Deles – excluindo-se este último –, respectivamente, Castello (2009, p. 16) destaca: uma nova compreensão do Brasil e de outros países, “não mais esquemática, ou programática, mas viva, cheia de contradições e de incongruências”; o personagem

Quincas não é alguém submisso, “sua revolta vai muito além da rebeldia contra as mazelas sociais e se expande para uma revolta contra os limites da condição humana e as determinações do destino”; “a figura de um país no qual o espiritualismo e a religiosidade se agigantam. As forças místicas e irracionais se tornam, em definitivo, mais potentes que as circunstâncias sociais e políticas”.

É com *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) que, para o crítico, Jorge Amado se torna “o grande retratista do Brasil”, pois, nesse romance, figuram personagens fortes, dada a sua natureza contraditória e cheia de incoerências e paradoxos, assim como os seres humanos reais. Assim, para Castello,

[...] Jorge Amado passa a imagem de um Brasil afirmativo e cheio de otimismo, em que nem mesmo as contradições mais fortes e os sofrimentos mais graves atrapalham os projetos de felicidade. Ao contrário: justamente porque é cheio de facetas e de opostos — como se fosse muitos países dentro de um só —, que ele se torna um grande país. Ele se torna o Brasil. Ricos e miseráveis, pudicos e devassos, brancos e negros, místicos e descrentes, todos convivemos em uma mesma terra. E é essa mistura que nos define como nação (2009, p. 17).

Exemplo dessa capacidade de Jorge Amado em criar personagens reais, por isso mesmo, complexos, conforme apontado acima por Castello (2009), para ficar na obra citada como exemplo pelo crítico, podemos destacar, dentre tantas outras criaturas amadianas com as características supramencionadas, a personagem Dona Flor, pois esta, apesar de descrita como uma mulher séria, recatada, fiel ao seu marido e aos preceitos morais defendidos pela sociedade, para surpresa do leitor, ao final da trama, opta por manter um triângulo amoroso, mantendo um relacionamento com seu marido defunto e desavergonhado e seu segundo e oficial marido, o conservador Teodoro. Dessa forma, apenas nesse exemplo, além de nos apresentar um personagem complexo e profundo (D. Flor), temos dois outros de perfis psicológicos e comportamentais opostos, Teodoro e Vadinho, construindo na ficção um mundo mimeticamente real e atraente para o leitor.

3.1.7 Ana Maria Machado

Escritora consagrada em nosso país, ora trazemos sua apreciação da obra de Jorge Amado, não somente como colega de profissão, mas, principalmente, como crítica literária, pois, neste exercício, produziu uma proveitosa pesquisa de análise

da obra amadiana. Trata-se de seu livro *Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje*, de 2006.

Por meio da leitura dessa obra de Machado (2006), temos acesso a várias concepções incomuns que valorizam a obra do romancista baiano, demonstrando, de modo objetivo, como Jorge Amado contribuiu para a formação e o crescimento de um público leitor no Brasil e, portanto, para a própria literatura brasileira, sem deixar, no entanto, de apontar elementos que entende como negativos em sua criação.

Entretanto, pela impossibilidade de aqui reproduzir todas as importantes impressões de Machado (2006), mencionaremos, de modo sucinto, as ideias que compreendemos como indispensáveis de toda a análise que a autora desenvolve em seu livro sobre a produção amadiana.

Inicialmente, em *Romântico, sedutor e anarquista* (2006), Ana Maria Machado explica que escolheu estudar o autor baiano por representar uma oportunidade de seguir um caminho diferente, divergente dos moldes acadêmicos e no intuito de

Tentar balizar, modestamente, o lugar de um escritor quase único. Um autor na contramão da tendência dominante na literatura contemporânea, tão pouco dado a mergulhar na introspecção psicológica ou a 'puxar angústia' [...] que parece até recusar a própria condição da modernidade (2006, p. 11).

E ratifica sua preferência por meio da citação de um texto do grande escritor peruano, Mario Vargas Llosa², atitude que aqui repetimos em função da sua relevância para este trabalho, conforme abaixo:

Em poucos escritores modernos encontramos uma visão tão 'sadia' da existência como a que propõe a obra de Jorge Amado. Geralmente (creio que existam poucas exceções a essa tendência) o talento dos grandes criadores de nosso tempo tem se debruçado, especialmente, sobre o destino trágico do homem, e explorado os abismos sombrios por onde ele pode precipitar-se. Como explicou Bataille, a literatura tem representado sobretudo 'o mal', a vertente mais destrutiva e ácida do fenômeno humano. Jorge Amado, ao contrário, como é comum nos clássicos, exaltou o reverso daquela medalha – a cota de bondade, alegria, plenitude e grandeza espiritual, que a existência também comporta, acaba sempre em seus romances ganhando a batalha em quase todos os destinos individuais (Llosa, apud Machado, 2006, p. 11-12).

Além desse, o outro motivo apresentado por Machado (2006) para se debruçar sobre a obra amadiana é o de acreditar – e defender – que esta merece

² Publicado em *Jorge Amado – Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, São Paulo, 1997.

uma “reavaliação crítica”, pois entende que o lapso temporal pode contribuir para um olhar agora mais objetivo e justo, menos emocional por parte da crítica.

Nesse sentido, aponta que o fato de alguns críticos brasileiros, principalmente os do meio universitário, rejeitarem sem maior aprofundamento a obra de Jorge Amado – o que se deu também, é claro, em relação a outros escritores, como Érico Veríssimo –, funcionou como uma mola propulsora para sua decisão de analisar tal obra.

Dos possíveis fatores dessa má vontade dos críticos em relação a Jorge Amado, dentre outros descritos por Machado (2006), podemos citar, por exemplo, o que entendem como “excessos de autopromoção” por parte do escritor, traduzidos numa espécie de “exagero de *baianidade*”. Tal atitude, para a escritora e crítica, encontra-se revestida do preconceito de instituições universitárias sulistas em relação aos nordestinos – como ainda hoje presenciamos –, situação que foi exposta, no prefácio de *A Bagaceira* (1928), por Gilberto Freyre, como um ‘sectarismo’ vivenciado pelos escritores nordestinos. Segundo o famoso antropólogo e sociólogo, no sul do país, estes últimos eram destinados à classe do “regionalismo, do exotismo, do folclore ou da sensualidade grosseira”, pois o modernismo paulista era o único que poderia fazer parte do cânone literário brasileiro.

Entretanto, essa situação não mudou muito desde essa época, chegando a autora a falar até de uma “[...] espécie de esnobismo intelectual que torce o nariz ao que rotula de ‘nível literário’ do autor” (Machado, 2006, p. 24). Nessa mesma passagem, como exemplo dessa rejeição, a autora relata a respeito da existência do livro denominado *Os pobres na literatura*, no qual foram reunidos 35 ensaios “inteligentes”, escritos por reconhecidos críticos/acadêmicos sobre diversos autores, sem Jorge Amado, no entanto, ter sido lembrado. Conta, ainda, acerca de um estudo crítico cujo tema era a escrita e os excluídos, no qual havia a referência a mais de 30 autores nacionais que tratavam desse tema em sua obra, sendo o escritor baiano novamente relegado ao esquecimento. A respeito dessa última situação, Machado tece o seguinte questionamento:

Como se ele [Jorge Amado] tivesse ignorado os pobres e excluídos em sua obra ou se, ainda que escrevesse sobre eles, sua escrita não pudesse ser considerada parte integrante de nossa literatura ou, por falta de qualidades, nela não ocupasse um lugar significativo (hipótese mais provável para justificar a omissão, do ponto de vista da premissa intelectual dos críticos) (2006, p. 24).

Nesse sentido, Ana Maria Machado (2006) ressalta, ainda, a forte relação emocional que Jorge Amado, pioneiramente, construiu com seu leitor, e este seria um dos principais motivos indicados pela autora como razão do sucesso – e de sua perenidade – do escritor junto ao público leitor.

Entretanto, como relembra Machado (2006), boa parte da crítica universitária nacional - como vimos em Lima (2012), por exemplo – credita o sucesso amadiano nacional e internacional a fatores externos à sua obra – e não ao texto em si –, tais como o fato de, à época de sua militância, ter tido todo o aparato do partido comunista à sua disposição, bem como as amizades com escritores famosos com os quais teve contato quando das ocasiões de seu exílio, pelo apoio daqueles que ficaram felizes por seu afastamento do partido etc. Contudo, a autora ressalta que, embora alguns desses fatores tenham contribuído, sim, para a popularidade de sua obra, não podem ser vistos como sua principal ou única razão, pois, como dissemos, seu sucesso não é efêmero, sua obra continua(ou) a ser lida e apreciada por um número bastante expressivo de leitores, dentro e fora do país.

Por isso é que, com base em alguns conceitos da estética da recepção, a autora irá recordar que cada obra possui um pacto com seu leitor. Dessa forma, deve-se procurar, tanto o leitor comum quanto o crítico, aquilo que o texto traz implicitamente em sua própria construção. Quanto ao crítico, a autora afirma que, para que bem desempenhe sua função, dentre outros aspectos a serem observados, não deve agir como um juiz que exerce seu *mister* do alto, com base em “modelos ou critérios prévios”, mas, sim, ser capaz de analisar se o texto é coerente ou não com o que se propõe, bem como observar como a obra foi se formando ao longo do tempo e em diferentes momentos.

Em relação à recepção crítica da obra de Jorge Amado, Machado (2006) lembrará de críticos brasileiros que, temporalmente mais afastados da publicação da obra amadiana, apresentaram análises mais profundas e isentas, como é o caso de Affonso Romano de Sant’Anna – que aplicou, de modo enriquecedor, o conceito de carnavalização de Bakhtin aos romances de Jorge Amado –, José Maurício Gomes de Almeida – o qual revelou as qualidades do escritor, sem deixar de criticar suas limitações –, Eduardo de Assis Duarte – autor que, com suas “iluminadoras” análises, pôs em evidência a profundidade e o modo mais consequente como, principalmente na segunda fase da escrita amadiana, temas tão importantes para os

intelectuais do século XX, tais como gênero e etnia, são nela abordados – e Roberto DaMatta – antropólogo que dedicou diversos ensaios a pontuar acerca da capacidade que Jorge Amado demonstrou ao tratar de temas referentes às relações interpessoais da vida em sociedade.

Voltemos às razões da popularidade da obra amadiana apontadas pela autora, uma vez que suas observações podem nos ajudar a responder e/ou melhor compreender essa que é uma das indagações-chave desta dissertação. Para Machado (2006), quando se debate os motivos do sucesso da criação amadiana, é preciso ter em conta o fato evidente de sua “[...] extraordinária empatia com o público brasileiro, que lê sua obra há 75 anos, em números impressionantes” (p. 28).

Além disso, a autora destaca o papel fundamental de Jorge Amado e outros autores – tais como Monteiro Lobato, Érico Veríssimo e Vinícius de Moraes – na formação de um público leitor no Brasil, que ora transcrevemos quase que integralmente em razão da eloquência de suas palavras:

Cada um a seu modo foi (e é) muitas vezes qualificado de menor por muitos dos autoconsiderados maiores – seja nas páginas da imprensa ou nas salas de aula. Mas, ao mesmo tempo, cada um desses autores passa ao largo de seus críticos e segue em frente, sendo lido, Brasil adentro e tempos afora, com um lugar nítido e inalienável na relação do leitor com nossa literatura.

Não há como não reconhecer o papel que a popularidade desses bons escritores desempenhou na formação do público leitor brasileiro, num tempo em que a nossa literatura infantil ainda não tinha vivido a explosão de autores de qualidade dos anos 70 e não havia se esgueirado para dentro do sistema escolar. Uma época em que os assustadores índices de escolarização nacional ainda não tinham começado a regredir como o fizeram nas décadas de 80 e 90. Um tempo, também, em que o uso midiático das poderosas máquinas de publicidade e marketing de um mercado editorial profissionalizado e eficiente ainda não conseguia vender gato por lebre.

Foram esses autores, ao lado de outros fenômenos de popularidade hoje quase esquecidos, [...] que ajudaram a levar livros brasileiros para as mãos de nossos leitores, por todo o país. Em nome do muito que lhe devemos, valeria a pena, ao menos, que sua memória fosse respeitada e seus nomes lembrados com carinho e reconhecimento.

Atingir e manter tal popularidade numa sociedade predominantemente analfabeta não é pouca coisa. Nem tampouco algo que se consiga (e se sustente por tanto tempo) meramente pelo apoio de fatores externos, sejam ou não situados na esfera da disciplina ideológica, promoção pessoal ou apelação comercial. Por mais ambicioso que pudesse ser semelhante programa de conquista de público, e por mais que se amparasse em eficientíssimas técnicas de conquistas de mercado, ele jamais encontraria uma receptividade com essas dimensões e duração se não tivesse algo por dentro a sustentá-lo – a própria obra (Machado, 2006, p. 28-29).

A autora aponta, ainda, como uma das razões da popularidade da obra amadiana a classificação que o próprio escritor dá a seus livros, denominando-os

como “romances de massa”, não no sentido que os Estudos Culturais concebem a cultura de massas. Segundo Machado (2006), o romance de massa para Jorge Amado consistia, dentro de uma visão marxista, em um texto que se propõe a discutir os problemas sociais que enfrenta uma determinada classe em diversos contextos, assim como a de escrever para muita gente, afastando-se do elitismo. Para tanto, contudo, a autora reconhece que Jorge Amado, em determinadas ocasiões e de diversas formas – como a prática do proselitismo partidário em vários de seus livros –, mereceu as apreciações negativas de críticos como Alfredo Bosi, em *A história concisa da literatura brasileira*.

No entanto, ressalta que mesmo em romances como *O cavaleiro da esperança* e *Os subterrâneos da liberdade*, que possuíam marcadamente esse caráter didático ideológico, o escritor evidencia sua empatia com os menos favorecidos, os dos estratos mais baixos da sociedade brasileira, como nenhum outro autor havia feito até então. E mais: ele não o faz de modo arrogante, distante, acima do povo brasileiro que ali está representado. “Ele está no meio de sua gente, no mesmo plano que ela. Basta-lhe olhar em volta. Cola em suas criaturas e as revela de dentro. Não pela sua psicologia, mas pela sua linguagem (Machado, 2006, p. 45).

É justamente a linguagem dos textos amadianos, o “falar brasileiro” e a forma natural como o Jorge Amado a utiliza que a autora acredita ser a principal explicação para a empatia do público com o autor – elemento que, para ela, passou despercebido à crítica.

E, de acordo com Machado (2006), o caminho que Jorge Amado encontra para produzir o seu romance de massa passa pela cultura popular, fonte onde buscava a criatividade que desejava para sua criação literária. Contudo, nunca o fazia de forma superficial, apenas em busca de cor local, nem com sentido do pitoresco ou do folclórico, como foi acusado por diversos críticos – um dos quais foi citado aqui anteriormente. Para a autora, essas acusações são fruto de má-fé ou falta de conhecimento da realidade, pois a vivência do escritor estava intimamente ligada à sua criação, de modo que seu universo transformava-se em material para sua própria escrita.

Exemplos dessa integração profunda são circunstâncias, segundo a autora, como a do projeto de lei de iniciativa de Jorge Amado, que estabeleceu a liberdade religiosa na Constituição de 1946 ou, ainda, quando do falecimento de Mãe

Senhora, uma das mais prestigiadas mães de santo baianas, ele foi a primeira pessoa contatada para as providências indicadas para tal ocasião, em virtude de sua respeitada função de obá dentro do terreiro. Além do mais, afirma que Jorge Amado durante toda a sua vida nunca mudou de atitude, permanecendo fiel à sua gente e à sua cultura, sempre destinando o mesmo tratamento a pessoas de níveis/classes sociais diferentes. Para ele, consistia em igual privilégio o convívio com Picasso e Camafeu de Oxóssi, Sartre e Mestre Pastinha, conforme nos conta a crítica.

Nessa perspectiva, ao proceder ao exame das fontes populares na criação amadiana, Machado (2006) constata a presença constante dos seguintes elementos afins, “ainda que não sinônimos e nem sempre coincidentes”: a literatura de cordel, o folhetim e o romance popular, sem esquecer da adesão do autor à imagem e, conseqüentemente, à linguagem cinematográfica – cujo potencial nota antes de muitos outros autores –, num contexto ainda incipiente naquela sociedade moderna. Assim, de pronto, passa a solicitar que seus livros sejam ilustrados e trabalha em parceria com desenhistas e gravadores – o artista plástico Carybé foi um de seus grandes parceiros em sua criação, ilustrando livros como *Jubiabá* e *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*.

E essa plasticidade que surge na linguagem amadiana, revelada pelo formato imagético/visual de sua narrativa, que se torna, de acordo com a escritora Ana Maria Machado, em seu artigo “Jorge Amado: uma releitura”, mais uma ferramenta que o escritor baiano intuiu e adotou em razão do desejo de que sua obra atingisse o maior público possível. Dessa forma,

Examinando as raízes populares da ficção de Jorge Amado, podemos constatar a presença recorrente de elementos oriundos de vários repertórios vizinhos [...]: a literatura de cordel, o folhetim, o romance popular. A eles se soma uma imediata percepção das possibilidades da imagem nessa sociedade que se modernizava, fazendo com que o romancista se abra, acolhedor, e se deixe contaminar por técnicas que valorizam os elementos visuais. Por um lado, desde muito cedo o autor insiste em que seus romances sejam ilustrados e trabalha em parceria próxima com os desenhistas e gravadores que chama para acompanhá-lo. Por outro, rapidamente intui o potencial hipnotizante e irresistível do prazer narrativo que o público descobria nos seriados que então se exibiam no Cinema Olympia e, mais tarde, nas telenovelas. [...]

As possibilidades latentes que pulsavam nessa adesão imaginativa o atraem imediatamente e lhe permitem desenvolver desde logo uma proximidade com a linguagem cinematográfica que, muitas vezes, os escritores brasileiros tardarão bem mais em encontrar (Machado, acesso em 16 out. 2023).

A adesão de Jorge Amado, no tocante a esses elementos de sua linguagem literária, contribuiu para o relevante papel que desempenhou para a formação e ampliação de um público leitor no Brasil, como aqui já afirmado pela autora, à medida que facilitaram o acesso do grande público à literatura e a outras formas de arte, como, por exemplo, cinema, séries televisivas etc.

Acerca das marcas da influência direta da literatura de cordel, no corpo mesmo dos textos narrativos, a autora cita que são perceptíveis em romances como *ABC de Castro Alves* e *Terras do sem fim*, isso sem mencionar os títulos de vários capítulos de seus livros, pelo comprimento, pela forma de enunciação em que se promete surpresas e emoções para chamar a atenção do leitor.

A autora aponta, ainda, a presença de outras características próprias do cordel, tais como

[...] repetições e paralelismos, os vestígios de refrões, o emprego de epítetos descritivos, a sobrevivência de trechos com rima e métrica bem definidas, com preferência pela redondilha [...]. Grande parte das passagens mais líricas da obra amadiana são exemplos da persistência desse variadíssimo e requintado arsenal de procedimentos de literatura oral, às vezes quase em estado puro, com uma intensidade poucas vezes comparável na criação de outros ficcionistas brasileiros (Machado, 2006, p. 50-51).

De acordo com Machado, o folhetim é peça inaugural da obra amadiana, visto que a primeira publicação de Jorge Amado foi nesse formato, em 1928, intitulado *El Rey*, escrito em parceria com Edson Carneiro e Dias Costa, o qual foi posteriormente rejeitado por seus autores. Contudo, segundo a autora, foi o já citado crítico Antonio Candido quem, na introdução do livro *Folhetim: uma história* (1996), de Marlyse Meyer, destacou a consciência social e a prática da análise da sociedade como características presentes nos textos dos folhetinistas.

Quanto ao romance popular, a autora afirma que é praticamente impossível distingui-lo do folhetim, vez que suas vertentes se confundem desde o século XIX, e no Brasil, desde o começo do século XX, dado que, inicialmente, o romance popular era publicado pela imprensa em formato de folhetim, como notas de rodapé.

Em relação à ligação de Jorge Amado com o romance popular, Machado reproduz uma frase do discurso de posse do escritor na Academia Brasileira de Letras em que ele afirma ser filho da família de José de Alencar, o qual declarou, em sua obra *Como e por que sou romancista*, sua filiação ao romance popular.

Como última característica desses gêneros na obra amadiana, Machado (2006) traz o elemento da erotização da narrativa, presente também nos textos de seus representantes, os escritores Alexandre Dumas e Eugène Sue – este criticado duramente por Otto Maria Carpeaux (1962) –, que são apontados pelos teóricos, respectivamente, como folhetinista e “rei do romance popular”. Tal elemento funciona, no folhetim, como um instrumento de prolongamento do prazer de modo “quase infinito”, ao produzir no leitor a expectativa pelo próximo capítulo. E no romance popular, contribui para a erotização da escrita.

A escritora afirma que é fundamental percebermos como a “intuição criadora” de Jorge Amado adotou, ainda que inconscientemente, a linguagem mais condizente para sua expressão, haja vista que “Preocupação social e política, imersão numa atmosfera de sensualidade e erotização e mergulho na cultura popular são apenas alguns dos aspectos positivos dessa opção [pelos gêneros populares] (Machado, 2006, p. 62).

Assim, para Machado (2009), é muito natural que um autor militante e com preocupações políticas, bem como com a sensibilidade de Jorge Amado tenha seguido as trilhas do folhetim e do romance popular e, dessa forma, pretendido produzir romance de massa, isso porque guardam relações com “os ideais românticos de liberdade e democratização” (p. 58), com a vontade de ampliar o quadro de leitores, aproximando-os da arte literária, de “revirar a história” (p. 58) e de reparar as injustiças sofridas pelos mais desprotegidos na cadeia social.

De posse dessa herança deixada pelos gêneros populares e em virtude do amadurecimento de sua escrita, a autora aponta mudanças significativas na obra de Jorge Amado. Entre essas estão os conflitos que se desenrolam de forma inesperada, a utilização de recursos variados e gradativamente mais elaborados e ambiguidades e dualidades que passam a fazer parte da estrutura dos relatos. Dessarte,

Gabriela casa sem casar. Dona Flor tem dois maridos. Quincas Berro Dágua tem duas mortes. Os santos têm altares e terreiros, onde estão e não estão, de sumiços em aparecimentos. O padrinho de um batismo pode ser o próprio padre – mais que padre, compadre, e de Ogum. A benfeitora de Santana do Agreste pode ser justamente a execrada da comunidade. O pistoleiro contratado como capanga pode ser o patriarca fundador e reverenciado, já que seu tiro certo pode ser a salvação de uma cidade. A beata espanhola se descobre mulata e feita, cavalo-de-santo [sic]. O paladino da cultura africana pode ter um filho com uma sueca ou finlandesa. Tudo se move e reverbera. Nada ou ninguém é o

que parece ser, embora possa sempre ser *também* exatamente o que parece (Machado, 2006, p. 62-63).

Podemos observar que, embora haja uma unanimidade entre os críticos em relação ao reconhecimento da mudança ocorrida na obra de Jorge Amado após seu afastamento partidário, nenhum deles, dentre os que citamos, apresentou os aspectos positivos ressaltados por Ana Maria Machado, conforme parafraseamos neste último parágrafo e citamos no excerto acima.

Ela salienta, também, a mudança de postura do próprio escritor, enquanto sujeito de sua escrita. Para a autora, Jorge Amado se mostra mais seguro no manejo do seu ofício, mantendo a atenção do leitor sempre acesa, sem jamais abandonar o debate de questões sociais, políticas e culturais que entenda necessário. Ademais, ao voltar posteriormente à questão, a autora afirma que tal mudança não se deu de maneira drástica/radical, foi mais uma alteração do tom. Não houve uma negação da obra anterior/inicial. Assinalou, na verdade, o começo de um processo de aprimoramento que vinha sendo construído.

Em relação à linguagem do texto amadiano, novamente citaremos integralmente as considerações de Machado, por considerar que tal atitude pode ajudar ao menos a contrabalançar parte dos ataques dos críticos a esse respeito, devido a relevância de quem ora reproduzimos a enunciação.

Entre os recursos desse ofício já dominado está sua linguagem oralizante e brasileira, fruto de uma escolha pelo **instrumento eficaz** e não de uma resignação ao empobrecimento linguístico por incapacidade de dominar a gramática ou devido à pouca intimidade com os clássicos – como quiseram insinuar certos meios acadêmicos que só conseguiram enxergar na voz de Jorge Amado o desleixo de um coloquialismo rasteiro e convencional (Machado, 2006, p. 64, grifo nosso).

Outro aspecto apresentado pela autora como relevante, mas não muito frequente, na obra do romancista é o melodrama, que também tem raízes na literatura popular. Esse aspecto é importante porque, segundo Machado, revela-se no texto literário como manifestação de desejo de vingança ou de justificação, uma forma eficaz de dar voz aos que foram historicamente silenciados.

Em Jorge Amado, a autora afirma que o melodrama se faz notar pela adesão ao dualismo, recriando a situação de modo único e fazendo com que os opostos convivam naturalmente. Para Machado, “Essa é a originalidade do romancista”. Ela cita como exemplo de situações melodramáticas na obra de Jorge – ainda que de

modo secundário – a que o personagem Guma precisa enfrentar tubarões “quase a tapa”.

Embora não deixe de lembrar trechos de romances em que, anteriormente, o romancista se utilizava do melodrama de forma grosseira, novamente a crítica aponta o resultado positivo da mudança do escritor em seu texto. Segundo Machado (2006), Jorge Amado ainda faz uso de instrumentos tradicionais e conhecidos dos leitores, mas geralmente rompe com seus estereótipos. Isto é, percorre caminhos conhecidos, mas a surpresa sempre aparece, mesmo que seja de maneira inabitual. Nesse sentido, exemplifica com a cena em que o personagem Sem-Pernas de *Capitães da Areia* é acolhido por uma família burguesa, a qual o trata com carinho, dá-lhe roupas e o alimenta e, ainda, quer adoptá-lo como substituto para seu filho falecido. Tudo faz crer que o personagem terá a chance de ser reintegrado à sociedade. Contudo, quando os outros menores do grupo dos capitães da areia invadem a casa para assaltá-la, Sem-Pernas não os impede, unindo-se a eles na ação e traíndo a confiança daquela família que o acolhera. Por meio dessa representação melodramática, a ética que Jorge Amado defende é a de classe, pois a moral do grupo se sobrepõe ao afeto, ao sentimento individual de gratidão e ao que pode parecer somente uma questão de moralidade burguesa.

Aos aspectos apresentados até aqui como preponderantes na obra do romancista, a autora acrescenta dois: a celebração da liberdade e o gosto pelos personagens marginais. Segundo Machado (2006), “O herói de Jorge Amado é um homem ou mulher que diz *não*, um rebelde que não admite os mecanismos repressores da sociedade” (p. 74), pois o autor demonstra uma certa tendência pelo “anarquismo instintivo de raiz romântica”, conforme explicitado por José Maurício Gomes de Almeida, de acordo com Machado (2006, p. 75).

Desse modo, seus personagens visam à liberdade pessoal, como Gabriela ou Quincas Berro Dágua, que rompem com os padrões preestabelecidos pela sociedade, chocando e escandalizando aqueles que se acham e são vistos como corretos. Por isso é que o autor, segundo Machado, opta por histórias que têm de ser narradas em “linguagem livre e solta”, com a utilização de ferramentas dissonantes das recomendadas pela estética literária tradicional. Para a autora, tentar adequar a obra de Jorge Amado, assim como acontece a seus personagens, a parâmetros e rótulos pré-determinados seria inadequado, pois ele não obedece(u) a modelos que a crítica insistiu em obrigá-lo a aceitar.

É interessante destacar, no entanto, a posição que as mulheres ocupam na criação amadiana, que, segundo Machado (2006), é a que vem em primeiro plano. Basta pensarmos em personagens femininas como Gabriela, Dona Flor, Tereza Batista, Livia, Rosa Palmeirão, dentre tantas outras mulheres poderosas que integram o universo amadiano. São todas mulheres fortes, donas do seu próprio destino e de suas vontades.

Ana Maria Machado defende também que uma correta apreciação do romance amadiano deve passar necessariamente pela discussão quanto às influências do pensamento político nele subjacente. Até então, segundo a autora, os debates a esse respeito giram em torno do julgamento sobre o fato de Jorge Amado estar certo ou errado, quando não se transforma numa espécie de disputa em que o leitor se identifica com um dos lados, defendendo ou criticando as posições do escritor.

Por outro viés, Machado (2006) diz que uma marca própria de Jorge Amado – que ela própria vê como atraente, enquanto leitora - “é o uso criativo que ele faz dos estereótipos para corroer o estereotipado” (p. 100), pois, ainda que as paisagens da Bahia e as personagens (de início) sejam/pareçam repetitivas, o que distinguirá cada cenário é o fato de que

[...] os personagens são vivos, cada um é uma pessoa. E cada pessoa é diferente, tem sua própria história, sua maneira de vivê-la. A sensação que o leitor tem é a de que, com a liberdade de ser fiel a si mesmo, com suas contradições únicas e pessoais, cada personagem vai crescendo, ocupando novos espaços, se expandindo em seus próprios termos e, no próprio desenrolar de seu desenvolvimento, vislumbra diferentes possibilidades imaginativas que lhe permitem sugerir ao autor saídas ainda não testadas (Machado, 2006, p. 101).

Assim é que Jorge Amado, ao alterar sua escrita, passa do romance político ao de costumes, no qual as questões sociais cedem a vez a temas relacionados a hábitos sociais e a assuntos ligados a gênero e etnia. Segundo a autora, é como se o escritor, por meio de sua sensibilidade, percebesse a indispensabilidade de trazer para seu texto outras histórias marginais, de dar voz a outros grupos subalternizados.

A autora revela mais um aspecto merecedor de destaque na obra amadiana: o humor. A partir de uma estrutura de “comicidade crítica”, toda a narrativa é construída, avançando, porém, num crescendo, do “cômico superficial”, da “sátira social”, do aprofundamento do picaresco até chegar ao grotesco. Para Machado

(2006), é um humor que liberta, muitas vezes somando-se aos sonhos e aos delírios, seja por estados de alteração de consciência (“da bebida ao transe”), movidos por forte emoção – como a saudade de Dona Flor – ou seja por um coletivo de vozes engraçadas, como Quincas Berro D’água e seus companheiros. Em síntese, “Brincando, brincando, suas janelas abertas para a gente da Bahia acabam trazendo ao leitor um espelho onde se mira um Brasil possível. Ou, ao menos, eventual e sonhado. Mítico, talvez. Mas forte, eloquente e significativo como todo mito (Machado, 2006, p. 104).

Outro forte elemento presente no romance amadiano são os “personagens vindos de outros lugares”, tais como árabes e orixás. E, conforme nos explica Machado, eles constituem dois eixos temáticos importantes, pois permitem ao escritor discutir assuntos relacionados à “celebração da mestiçagem cultural” e o que a isso se refira, bem como “à negação do corpo e suas alegrias”, praticadas especialmente em virtude de atitudes puritanas e hipócritas de alguns católicos. Como sabemos, tais temas são bastante recorrentes no romance amadiano, pois a liberdade é algo que é sempre defendido corajosamente e insistentemente por Jorge Amado. Nesse sentido, a escritora lembra o símbolo de resistência literário que o personagem Pedro Archanjo, no romance *Tenda dos milagres* (1969), representou contra a segregação dos negros, ao se colocar em clara oposição às teorias racistas de então que, na obra, são defendidas pelo personagem Nilo Argolo, numa provável referência à figura histórica do antropólogo Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), um dentre os intelectuais brasileiros que, no início do século XX, disseminava ideias segregacionistas e hierarquizantes de raças, sendo a branca considerada superior às demais.

Todavia, em relação à crença de vários teóricos/críticos de que Jorge Amado defende em sua obra a mestiçagem de forma física, Machado esclarece que, na verdade, partindo da constatação da efetiva mistura étnica, a defesa do autor baiano refere-se à necessidade de reconhecimento da “mestiçagem cultural como um traço essencial de nossa identidade” (Machado, 2006, p. 139). Nesse sentido, a proposta amadiana assemelha-se à nossa, pois ele “[...] defende a abolição do domínio exercido pelo erudito sobre o popular, recusa a autoridade calcada na hierarquia, mas propõe em seu lugar o reconhecimento, a incorporação respeitosa e a fusão das diferentes contribuições culturais dos tantos plurais que constituem o Brasil (Machado, 2006, p. 139).

3.2 Sob o enfoque de críticos estrangeiros

Nesta seção, objetivamos apresentar a visão de críticos literários, teóricos acadêmicos e/ou escritor(es) estrangeiros, no que se refere a apreciações/julgamentos da obra amadiana. Ressaltamos, porém, que o pequeno rol a seguir tem caráter apenas exemplificativo, pois, levando-se em consideração o fato de que a obra de Jorge Amado foi traduzida para cerca de 49 idiomas e 55 países, têm-se certa noção da quantidade de análises produzidas sobre suas publicações em cada uma dessas nações, o que torna, portanto, essa tarefa, se não impossível, ao menos, de difícil execução.

3.2.1 Sudha Swarnakar

É do ensaio “Jorge, internacionalmente amado”, de autoria dessa pesquisadora indiana – que possui, entre outras qualificações, o título de Ph. D. em Comparative Theory pela Warwick University, Inglaterra (1998) –, que buscaremos trazer sua opinião a respeito de Jorge Amado e sua obra. Esse ensaio integra a coletânea de ensaios críticos sobre o romance amadiano, a qual foi publicada, sob o título *Nova leitura crítica de Jorge Amado*, em 2014, por ocasião de uma das celebrações do centenário de vida do autor, em Campina Grande, na Paraíba. A pretensão, de acordo com os autores, foi a de produzir uma nova fortuna crítica acerca “deste grande escritor”, com vistas a debater as polêmicas que envolvem seu texto e, também, provocar no leitor o desejo de reler as obras de Amado.

Sudha Swarnakar (2014), ao iniciar “Jorge, internacionalmente amado” com a frase de Bruno Barreto, “É um paradoxo, mas ele conseguiu transformar o regional em universal”, já nos remete à ideia de como o escritor baiano é especialista em quebrar regras, paradigmas. Além disso, o próprio título do ensaio nos indica que somente internacionalmente ele é amado/apreciado, ou seja, ele não é bem recepcionado em seu próprio país.

Após discorrer sobre as quase inexistentes tentativas dos críticos brasileiros em compreender a obra de Jorge Amado, assume sua admiração pessoal pelo escritor e emite a seguinte opinião enquanto leitora do texto do baiano:

Leitora assídua de suas obras, a cada leitura descubro um mundo fascinante criado por histórias narradas em uma linguagem que não desencoraja seus leitores a entrarem na profundidade de sua escrita. Seu humor, assim como sua sátira, é tão sutil que o leitor não precisa de um domínio especial da língua portuguesa para entendê-la. Em sua escrita, as formas orais e também as não gramaticais do português se misturam tão bem que o leitor nem as nota. O famoso “Queiro [sic] não” de sua famosa personagem Gabriela, “Gosto não” ao invés de prejudicar a qualidade linguística do texto, valoriza-a ao trazer a beleza lírica ao seu texto (Swarnakar, 2014, p. 16, tradução nossa).

Com tal descrição, a autora demonstra um conhecimento profundo da escrita amadiana, pois põe em evidência tanto o teor narrativo de seus livros, quanto as características de sua estrutura, fato que podemos confirmar se voltarmos aos textos de outros críticos aqui apresentados, como o tópico sobre Machado (2006). Além disso, a autora assinala que, nesse “mundo fantástico” de Jorge Amado, existem cerca de 5.000 personagens³, que não são somente figuras imaginárias, mas também pessoas reais, dentre as quais algumas ainda estão vivas.

Para a estudiosa, uma das causas do apreço universal pela obra de Jorge Amado é a leitura desta, de modo mais imparcial possível, por meio da qual se percebe o autor em suas múltiplas faces, notadamente, como um “um grande escritor brasileiro com sua humanidade e simpatia pelos marginalizados e subalternos” (Swarnakar, 2014, p. 17, tradução nossa).

Ao tratar novamente sobre a antipatia e frieza demonstradas por parte de “alguns críticos literários do Brasil” à obra amadiana, percebidas durante seus vários anos de estudo dedicados à escrita do romancista, Swarnakar (2014) relata como a recepção se dá de modo totalmente diverso em outros países:

[...] foi lido e admirado tanto pelos países socialistas como Itália, Alemanha, Rússia, Hungria e também pelos países capitalistas como França, Estados Unidos e Inglaterra. O tom crítico, especificamente na Rússia, França, Itália e Estados Unidos, foi de elogios e admiração. As feministas italianas admiradoras de Amado decidiram renomear seu “Clube Feminista Italiano” e desde 1977 é conhecido como ‘Casa Tereza Batista’ (p. 17, tradução nossa).

E a explicação que a estudiosa apresenta para esse sucesso internacional, vem do próprio escritor, numa entrevista que concedeu à revista *Veja*:

Isto se deve ao fato de que busquei ser sempre ser um escritor voltado para os interesses [sic], os problemas, a realidade brasileira, dando à minha literatura um caráter nacional, além do caráter social que a marca e preside.

³ Conforme o dicionário biográfico *Criaturas de Jorge Amado* (1985), de autoria de Paulo Tavares.

Sou um escritor brasileiro, não um papel carbono da última moda da Europa ou dos Estados Unidos. A isso deve o interesse despertado por meus livros, suas traduções e as tiragens dessas traduções. O que toca, atinge e merece a atenção dos leitores estrangeiros é o Brasil, seu chão, seus problemas, sua vida, sua côr [sic], seu ritmo, seu povo (Amado, 1969, apud Swarnakar, 2014, p.18).

A classificação de Jorge Amado como escritor regionalista e não universal, feita pelos críticos brasileiros com base no argumento de que seu texto se passa numa região específica, o Nordeste, é outro conceito em que a estudiosa diverge dos nossos. Para ela, o escritor e sua obra não podem assim ser concebidos, porque os temas por ele explorados são de âmbito universal, como crianças e adolescentes em situação de rua – como Charles Dickens –, discussões de cunho femininos/feministas – prostituição, aborto, adultério etc. –, em que toma a defesa das mulheres. Por isso é que, segundo Swarnakar (2014, p. 19), a famosa escritora alemã, Anna Seghers, chama-o de ‘Balzac brasileiro’.

Para a estudiosa, a universalidade dos temas amadianos pode ser explicada pela proximidade do escritor com autores estrangeiros, pois o leitor estrangeiro percebia os ambientes de seus textos como locais – Brasil ou a Bahia –, mas não seus temas. Estes visavam a discutir problemas humanitários. Assim, seu realismo literário teria contribuído para que não se prendesse aos limites do “regional”, sem contudo deixar de usá-lo como base, como ferramenta de denúncia dos absurdos sociais e políticos, os quais passariam a ser encarados como universais.

Ademais, Swarnakar (2014) atribui à universalidade dos temas amadianos o sucesso de ele ter se tornado “um dos escritores brasileiros mais lidos e admirados fora do Brasil” (p. 20). E, para validar sua opinião, cita o exemplo do mundo marginalizado da prostituição em que vive a personagem de *Tereza Batista cansada de guerra* (1972), cuja realidade se repete em qualquer lugar do mundo. A estudiosa⁴ afirma que essa obra, inclusive, de muitos modos, “[...] parece compartilhar a sensibilidade não apenas de Emile Zola, mas também do romancista americano Stephen Crane, pois lembra a descrição de Crane das favelas de Bovary e Maggie em seu romance *Maggie: A Girl of Streets Stephen Crane*” (p. 20).

Referindo-se à acusação de alguns críticos brasileiros, relativamente à afirmação de que o sucesso de Jorge Amado na Europa teria se dado em razão de sua afinidade política, a estudiosa argumenta que tal visão não se sustenta, ao se ter em mente que seus livros, temas, personagens e todo o seu amplo universo

⁴ Importante lembrar que ela é especialista em literatura comparada.

ficcional, são lidos por pessoas de todas as religiões, classes sociais, de direita e de esquerda. Swarnakar (2014) entende que a afinidade com o Partido Comunista tenha prejudicado, inicialmente, sua reputação e, por conseguinte, sua recepção no Brasil, mas defende que tal atitude crítica já não se justifica, pois

A tradução de suas obras para cinquenta idiomas e também a adaptação para a mídia (cinema e seriados de TV) de vários de seus romances, juntamente a celebração deste ano de seu centenário dentro e fora do território brasileiro, prova que foi mais do que sua ideologia comunista que atraiu seus leitores. Na minha opinião pessoal, em geral, as pessoas se importam pouco com isso e são levadas por sua escrita que está profundamente enraizada em sua simpatia pelos marginalizados (p. 20, tradução nossa).

Nesse sentido, a autora defende que o tema da defesa dos menos favorecidos da sociedade não foi devidamente estudada, embora a problemática enfrentada pela classe trabalhadora presente em seus primeiros romances tenha sido substituída, nos mais recentes, pela da exploração das pessoas que vivem à margem, subalternizadas – mulheres, prostitutas e meninos em situação de rua.

Quanto à recepção da obra de Jorge Amado, Swarnakar (2014) conta que esta atraiu leitores estrangeiros desde o começo. *Cacau* foi o primeiro de seus romances a ser traduzido para uma língua estrangeira, o espanhol, pelo escritor argentino Hector Miri, em 1936, e publicado pela Editorial Claridad, de Buenos Aires. Nesse mesmo ano, foi traduzido também para o russo, por David Vigodsky e publicado em Leningrado.

De acordo com a autora, esse processo de traduções iniciado com *Cacau* perdura até a contemporaneidade. Além disso, salienta que o escritor baiano tem a lista mais longa de tradutores de língua inglesa. Dentre eles estão James L. Taylor, William L. Grossman, Harriet de Onís, Helen Lane, Margaret Neves, Samuel Putnam, Gregory Rabassa e Barbara Shelby, que traduziu muitos de seus livros.

Além disso, ressalta que as traduções dos livros de Jorge Amado foram publicadas, sobretudo, por importantes editoras mundiais, tais como Alfred Knopf, nos Estados Unidos, “Progress Publishers”, na União Soviética, Piper e Volk und Welt, na Alemanha, Gallimard, na França, Lousada, na Argentina e por Lyon de Castro, em Portugal. Fora da Europa, foram também traduzidos para idiomas como persa, árabe, chinês, libanês e vietnamita. Este último efetuou a tradução de *Seara Vermelha* logo após sua publicação no Brasil, fato que sugere a amplitude da popularidade de sua obra.

Outro fator que teria contribuído para a popularização da obra amadiana, segundo a estudiosa, foi sua adaptação para os meios de comunicação, dentre eles cinema, televisão, teatro, além de para histórias em quadrinhos no Brasil, Portugal, França, Argentina, Suécia, Alemanha, Polônia, ex-Tchecoslováquia, Itália e Estados Unidos. Ressalta, ainda, que vários de seus romances foram convertidos com sucesso em filmes ou novelas de TV.

Uma curiosidade narrada por Swarnakar atesta o que alguns dos críticos brasileiros e ela própria afirma sobre a natureza simples e simpática de Jorge Amado, conforme abaixo transcrito:

Presenciei essa generosidade do grande mestre que abriu as portas de sua casa para uma desconhecida e me permitiu não só uma entrevista com ele, mas também me fez ver a simplicidade de sua natureza e a grandeza de seu coração. Conhecer e conversar com o Amado é a maior conquista da minha vida no Brasil. Inicialmente ele havia concordado com uma entrevista de 20 minutos, mas o tempo passou, fiquei com ele por quase 2 horas e 30 minutos.

[...]. Lembro-me de toda a cena hoje como se a estivesse vivendo novamente. Como uma pessoa gananciosa, eu estava mais interessada em nossa conversa do que em qualquer outra coisa. Assim, quando nos ofereceram o café e mais tarde o almoço (já era quase meio-dia e o Amado havia se recuperado recentemente de um ataque cardíaco) recusei educadamente aceitá-lo porque não queria passar estes momentos preciosos da minha vida a beber ou a comer. O que eu queria era conversar com ele e saí de sua casa extremamente satisfeita mas sem uma gota d'água e pude sentir que isso feriu sua hospitalidade baiana. Ele repetidamente dizia 'Ela está indo seca da nossa casa' ele não sabia da preciosa comida que eu havia recebido naquele dia em sua casa (Swarnakar, 2014, p. 30, tradução nossa).

3.2.2 Claude Guméry-Emery

Dessa estudiosa francesa, professora de literatura e cultura brasileira na Universidade de Stendhal de Grenoble, na França, traremos observações de seu depoimento publicado junto a já mencionada coletânea *Caderno de leituras*, intitulado "A literatura de Jorge Amado" (2008). De antemão, é preciso dizer que não se trata de uma análise propriamente técnica da obra amadiana, mas antes uma apreciação de uma leitora apaixonada por tal criação literária e seu criador, o que não desmerece em nada suas considerações, apenas dificulta selecionar e trazer aquilo que mais interessa a este estudo – daí, o porquê de transcrever literalmente vários trechos de seu texto.

A primeira observação da professora Guméry-Emery (2008) é no sentido de afirmar o papel fundamental desempenhado por Jorge Amado e sua literatura na

divulgação do Brasil para o restante do mundo. E isso não foi feito de modo superficial. De acordo com a estudiosa, ele foi capaz de, por meio de sua arte, dar a conhecer ao leitor estrangeiro como nosso país se formou. E mais: compreender que tal formação vai “além de Salvador e da Bahia”.

Assim como Machado (2006), a professora entende que não houve uma mudança drástica na postura adotada pelo escritor na construção de sua escrita, “entre o período do militante político que se inspirou no realismo socialista e o período do ‘amigo do povo’ que integrou o realismo mágico” (Guméry-Emery, 2008, p. 73), conforme ele mesmo afirmou em diversas situações. Para ela,

[...] a verdade é que sempre defendeu os oprimidos, mudando apenas a avaliação das soluções; num primeiro momento, pensou que o socialismo vigente em outras partes do mundo e elaborado para sociedades industrializadas poderia vir a ser uma solução para o Brasil; depois passou a encarar a realidade histórica, social e racial do Brasil e demonstrou que o país também poderia ser ideologicamente independente e construir as próprias soluções. Foi da utopia socialista à valorização da miscigenação. Por enquanto, a história ainda não lhe deu o devido reconhecimento, mas ele nos entregou uma mensagem de esperança, oferecendo o Brasil como um modelo para o mundo, enquanto outros países viviam o drama do apartheid (Guméry-Emery, 2008, p. 73).

No excerto que logo segue, a estudiosa descreve como se dá a presença forte do povo mais sofrido/marginalizado em sua escrita, salienta a forma como ele ergue a bandeira de defesa e valorização deste povo – o brasileiro – em todas as suas idiossincrasias, bem como reafirma a universalidade do autor – assim como Sudha Swarnakar (2014) –, por meio da abordagem de temas que são presentes em qualquer parte do mundo. Vejamos:

Nos romances de Jorge Amado, vivenciamos os resultados da colonização portuguesa (mas não só; também da francesa, da inglesa, da holandesa, da espanhola, em outras terras) e da escravidão; quem lê *Seara vermelha* compreende o Movimento dos Sem-Terra; quem lê *Os pastores da noite* entende a violência urbana de hoje. Jorge é a articulação entre a herança do passado e a construção do futuro. Conta a epopéia da conquista das terras, denuncia o latifúndio nos “romances da terra”, defende os menores abandonados, reabilita a mulher negra e mestiça nos romances urbanos, explica como se estruturou e hierarquizou a sociedade brasileira, mostra como é longo o caminho a ser percorrido.

Jorge Amado sempre se colocou a favor de um povo que, ainda que mal alfabetizado, freqüenta [sic] a escola da vida, que nunca tem férias, como ele próprio diz, e com ele o leitor vai aprendendo rindo e chorando. “Amanhã é dia de branco”, diz o dito popular, resquício de uma sociedade escravocrata que desprezava o negro e passara a considerá-lo atavicamente preguiçoso e inútil, já que sua força de trabalho fora substituída no sul e no sudeste por imigrantes europeus.

Com Jorge Amado aprendemos a conhecer, respeitar, amar, compartilhar a cultura afro-brasileira, a culinária, a capoeira, o candomblé. Aprendemos a conhecer, respeitar, amar o outro, a identidade do outro, a cultura do outro, seja ele quem for.

Muitas pessoas que criticaram o escritor baiano hoje em dia reconhecem que ele abriu caminhos de compreensão, de tolerância, de solidariedade, pela via literária, tanto no Brasil como no exterior. [...]. Não é um escritor apenas baiano ou brasileiro; é um escritor universal que falou de problemas universais (Guméry-Emery, 2008, p. 73-74).

Quanto à linguagem em Jorge Amado, de modo oposto à opinião expressa por vários críticos literários brasileiros, Guméry-Emery (2008) tece uma análise valorativa tão positiva – chegando a ser poética –, que entendemos merecer sua fiel reprodução:

Também herdeiro de Oswald de Andrade, que o tratava de camarada e dizia “Me dá um cigarro”, Jorge Amado foi jogando fora a gramática culta e chegou a se exprimir na língua do povo, com palavrão, calão e poesia, amontoando história sobre história, pormenor sobre pormenor, digressão sobre digressão: cantador, cordelista, repentista, ele inventou o que os caribenhos passariam a chamar de “oralitura”. É que Jorge Amado sabe ser um contador de histórias. Uma coisa é conhecer histórias; outra bem diferente é saber contá-las e prender o leitor até a última linha, até a última palavra, fazê-lo ir do riso às lágrimas, da fúria à alegria (Guméry-Emery, 2008, p. 74).

Outro aspecto destacado pela estudiosa – assim como por outros –, é a presença marcante do humor no texto amadiano. Todavia, sua visão é oposta – novamente – aos que pensaram que, com sua adesão, Jorge Amado havia abandonado a luta. Desse modo, ela acredita que ele

[...] apenas se pusera a pensar e a escrever como brasileiro genuíno, para melhor se tornar, embora ainda não o soubesse, cidadão do mundo. Quem foi que disse que os humoristas não são tomados pelo absurdo e pela crueldade da vida, e que não tentam vencê-los pela inversão dos valores, como se pode conferir em *Dona Flor e seus dois maridos*? O humor não seria, como diz o escritor francês Robert Escarpit, uma arma de combate? As situações descritas por Jorge Amado freqüentemente [sic] não têm nada de alegres; a alegria está na maneira de contá-las, sem contudo desrespeitar os seus personagens, tão fiéis à realidade a ponto de às vezes passarem direto para a ficção, como a Mãe Aninha, mestre Pastinha, Carybé, Mirabeau Sampaio, ou de serem perfeitamente reconhecíveis pelo leitor nas ruas de Salvador e do Brasil, como Antônio Balduino, Vadinho, cabo Martim, Otália e tantos outros (Guméry-Emery, 2008, p. 74).

Para finalizar este tópico, apresentamos o pensamento que fecha o depoimento de Guméry-Emery (2008), no sentido de que, para ela, o grande ensinamento de Jorge Amado consiste na ideia de que, para que se tenha uma identidade própria e respeitada, o caminho é longo e árduo.

3.2.3 Mia Couto

O escritor moçambicano Antonio Emílio Leite Couto, conhecido como Mia Couto, nascido em 1955 na cidade de Beira, é poeta, contista, cronista e romancista, autor de livros como *Terra sonâmbula*, *O último voo do flamingo*, *O outro pé da sereia* e *Fio das missangas*, entre outros. É também de um depoimento publicado na coletânea *Caderno de leituras*, com a diferença de ser de outra edição, a da intitulada “O universo de Jorge Amado”, de 2009, que trazemos a visão do escritor a respeito de Jorge Amado e sua criação. Porém, assim como o da professora Claude Guméry-Emery, não se trata de um simples depoimento. É quase um poema de exaltação ao amigo escritor, só que em prosa. E os motivos da lisonja e carinho, ele os vai apresentando ao longo do texto e, à medida que avançamos em sua leitura, entendemos a razão de tal engrandecimento e os compreendemos justos.

Salientando que fala por si e também por seus amigos escritores de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, Mia Couto manifesta seu reconhecimento em relação à grande contribuição de Jorge Amado para a formação da “literatura dos países africanos que falam português” (2009, p. 79).

A partir daí, ele descreve em que termos ocorreu essa contribuição, e, mesmo lembrando que outros escritores, como Gregório de Matos e Tomás Gonzaga, favoreceram o surgimento dos primeiros núcleos literários de Angola e Moçambique, afirma que nenhuma ajuda se pode comparar à dada pelo romancista baiano.

Nesse sentido, Couto (2009) chega a dizer que Jorge Amado fez mais pela divulgação da nação brasileira do que as próprias instituições do país – fato que muitos críticos brasileiros ainda não reconhecem como positivo, como vimos. De acordo com o escritor, os livros do seu “companheiro” romancista, nas décadas de 50 a 70, “cruzaram o Atlântico e causaram um impacto extraordinário no nosso imaginário coletivo” (2009, p. 79), embora não viesse sozinho. Chegavam também obras de Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Érico Veríssimo, Raquel de Queiroz, dentre outros.

A influência da obra de Jorge Amado é tão forte em sua cultura que Couto nos conta a seguinte curiosidade:

Em minha casa, meu pai — que era e é poeta — deu o nome de Jorge a um filho e de Amado a um outro. Apenas eu escapei dessa nomeação referencial. Recordo que, na minha família, a paixão brasileira se repartia entre Graciliano Ramos e Jorge Amado. Mas não havia disputa: Graciliano revelava o osso e a pedra da nação brasileira. Amado exaltava a carne e a festa desse mesmo Brasil (2009, p. 79-80).

Voltando às razões de sua admiração pelo romancista brasileiro, Couto (2009) afirma ser a primeira delas de natureza literária e em virtude de sua qualidade, a qual, para ele, traduz-se na habilidade de Jorge Amado em construir sua “literatura na dose certa”, bem como por saber continuar sendo “um exímio contador de histórias e um notável criador de personagens”, acrescentando, ainda, que um dos segredos do magnetismo do texto amadiano é “a sua artificiosa naturalidade, a sua elaborada espontaneidade”.

Ao tratar da intimidade existente entre o texto amadiano e a realidade cotidiana, o escritor moçambicano transcreveu-nos o depoimento de outro escritor, o cabo-verdiano Gabriel Mariano: “Para mim, a descoberta de Amado foi um alumbramento porque eu lia os seus livros e via a minha terra. E quando encontrei Quincas Berro Dágua eu o via na ilha de São Vicente, na minha rua de Passá Sabe” (apud Couto, 2009, p. 80).

E continua, inclusive, trazendo outros testemunhos do poder da prosa amadiana:

Seus personagens eram vizinhos não de um lugar, mas da nossa própria vida. Gente pobre, gente com os nossos nomes, gente com as nossas raças passeavam pelas páginas do autor brasileiro. Ali estavam os nossos malandros, ali estavam os terreiros onde falamos com os deuses, ali estava o cheiro da nossa comida, ali estava a sensualidade e o perfume das nossas mulheres. No fundo, Jorge Amado nos fazia regressar a nós mesmos. Em Angola, o poeta Mario António e o cantor Ruy Mingas compuseram uma canção que dizia: ‘Quando li Jubiabá/ me acreditei António Balduino./ Meu Primo, que nunca o leu/ ficou Zeca Camarão’. E era este o sentimento: António Balduino já morava em Maputo e em Luanda antes de viver como personagem literário. O mesmo sucedia com Vadinho, com Guma, com Pedro Bala, com Tieta, com dona Flor e Gabriela e com tantos outros fantásticos personagens’ (Couto, 2009, p. 80).

Assim, Mia Couto, novamente, reafirma sua admiração pela forma literária com que Jorge Amado não só aproximava esses dois continentes, como também ajudava os países africanos a se afirmarem enquanto nação: “[...] O Brasil — tão cheio de África, tão cheio da nossa língua e da nossa religiosidade — nos entregava essa margem que nos faltava para sermos rio” (Couto, 2009, p. 80).

Um outro motivo listado pelo escritor moçambicano, agora de caráter mais circunstancial/real, é que, como também eles viviam sob governos ditatoriais, os livros de Jorge Amado eram censurados. Segundo Couto, livrarias foram interditadas e editores perseguidos por promoverem obras do autor baiano. Assim:

A circunstância de partilharmos os mesmos subterrâneos da liberdade também contribuiu para a mística da escrita e do escritor. O angolano Luandino Vieira, que foi condenado a catorze anos de prisão no Campo de Concentração do Tarrafal, em 1964, fez passar para além das grades uma carta em que pedia o seguinte: 'Enviem meu manuscrito ao Jorge Amado para ver se ele consegue publicar lá no Brasil...'.
Na realidade, os poetas nacionalistas moçambicanos e angolanos ergueram Amado como uma bandeira. Há um poema da nossa Noêmia de Sousa que se chama "Poema de João", escrito em 1949, e que começa assim: 'João era jovem como nós/ João tinha os olhos despertos,/ As mãos estendidas para a frente,/ A cabeça projetada para amanhã,/ João amava os livros que tinham alma e carne/ João amava a poesia de Jorge Amado' (2009, p. 81).

Na realidade, os poetas nacionalistas moçambicanos e angolanos ergueram Amado como uma bandeira. Há um poema da nossa Noêmia de Sousa que se chama "Poema de João", escrito em 1949, e que começa assim: 'João era jovem como nós/ João tinha os olhos despertos,/ As mãos estendidas para a frente,/ A cabeça projetada para amanhã,/ João amava os livros que tinham alma e carne/ João amava a poesia de Jorge Amado' (2009, p. 81).

A última razão do enaltecimento do texto amadiano apontada por Couto (2014) é, em suas palavras, de ordem linguística, e se refere à ausência de uma língua nacional, que, mesmo sendo emprestada de outro país – do português de Portugal –, soasse própria, como o nosso português brasileiro, circunstância essa em que de novo a obra amadiana se revela revolucionária/transformadora daquela realidade. Sobre isso, ele testemunha: "Jorge Amado e os brasileiros nos devolviam a fala, num outro português, mais açucarado, mais dançável, mais a jeito de ser nosso" (p. 81).

E, além do seu, traz o testemunho do poeta, também moçambicano, José Craveirinha:

Eu devia ter nascido no Brasil. Porque o Brasil teve uma influência tão grande que, em menino, eu cheguei a jogar futebol com o Fausto, o Leônidas da Silva, o Pelé. Mas nós éramos obrigados a passar pelos autores clássicos de Portugal. Numa dada altura, porém, nós nos libertamos com a ajuda dos brasileiros. E toda a nossa literatura passou a ser um reflexo da literatura brasileira. Quando chegou o Jorge Amado, então, nós tínhamos chegado à nossa própria casa (apud Couto, 2009, p. 81).

Embora dotado de inegável tom pessoal e de profunda sensibilidade – o que, acreditamos, de modo algum invalida suas considerações acerca da obra amadiana –, esse depoimento do escritor Mia Couto (2009) parece corroborar a ideia da necessidade de uma reavaliação da obra amadiana, para que se reconheça, assim como os autores africanos, o seu valor.

3.2.4 Jean Roche

É a partir da obra, *Jorge bem/mal Amado* (1987), um ensaio de autoria do francês Jean Roche, teórico e professor de História e Literaturas Francesa, Portuguesa e Brasileira, que ora apresentamos mais um olhar estrangeiro sobre a obra do escritor baiano.

Além de implícito no título, o próprio autor, já na seção introdutória, indica expressamente o objeto de seu ensaio, ao afirmar que a questão que deu origem ao seu trabalho foi saber se “Jorge é bem – ou mal – amado”. Ademais, esclarece que tal questionamento nasceu da observação do fato de que “Enquanto o sucesso dos romances de Jorge Amado é constante e mundial, não menos constante tem sido a atitude ambígua dos críticos e/ou dos autores de manuais sobre a história literária no Brasil” (Roche, 1987, p. 9).

Embora declare ser amigo de Jorge Amado – desde 1959 –, tal amizade não parece interferir na análise que realiza em *Jorge bem/mal Amado*. Nesse ensaio, Jean Roche, demonstrando um profundo conhecimento da obra amadiana, examina, de modo bastante objetivo – para um estudo da área de ciências humanas – e minucioso, especialmente por meio de tabelas e gráficos, não apenas o vocabulário, estilo ou técnicas da escrita amadiana, como também os motivos de seu permanente sucesso e/ou críticas, a depender do tipo de público leitor, mostrando-se relevante a esta pesquisa.

Por meio dessa investigação, cujo *corpus* é composto por dezenove romances amadianos, começando de *O país do carnaval* (1931) até *Tocaia Grande* (1984), Roche (1987) revelará várias técnicas e/estratégias utilizadas pelo escritor baiano, as quais são responsáveis por fazer com que seu texto, mesmo imenso, seja “tão fácil e agradável à leitura”.

Como não seria exequível trazer todas elas para esta discussão, citaremos as duas que nos parecem sobressair da análise de Roche (1987). A primeira seria a técnica da divisão do texto em fragmentos/planos. É a ligação entre imagem e texto, “a célula do romance amadiano”. É ela que atribui ao texto amadiano o aspecto cinematográfico – que é também alvo da crítica de alguns teóricos/estudiosos brasileiros, como vimos. A segunda, seria a reiteração/retomada. Sobre esta técnica, assim a descreve Roche:

[...] ele retoma personagens no lugar ou na situação onde os deixara, ou quase. É muitas vezes esse 'quase', essa leve modificação que justifica seu abandono enquanto nos falava de outras pessoas ou de outra coisa, sugerindo assim a marcha do tempo; ou então a não-descrição de um evento, do qual aparecem agora somente as consequências, sugerindo assim o desenrolar da ação. [...] Jorge Amado maneja com talento esta técnica da condensação, da seleção, da amalgamação também, e da orientação (por que não ideológica?) do significado de determinado elemento na trama do romance. Em outras partes, Jorge Amado repete. Não apenas algum *slogan* ou alguma frase *leitmotiv*, mas um grupo de frases, um conjunto, utilizando ali também a repetição, ou pura e simples (mas não-gratuita) ou com aquela pequena modificação (menos gratuita ainda). O que chamamos de retomada é, na realidade, reiteração e renovação, binômio, este, rico em efeitos diversos, conforme o autor pretende sugerir a frequência ou a periodicidade, a reincidência, a obstinação, o respirar e até o desatino. É assim que Jorge Amado faz viver e falar as personagens dos dois campos com a mesma credibilidade e a mesma destreza (1987, p. 193).

Como ressaltamos no início deste tópico, o ensaio de Roche (1987) é objetivo/técnico e bastante minucioso, composto de gráficos e tabelas, pelos quais o texto amadiano é, numericamente, esquadrihado de seu léxico a sua sintaxe, passando por temas, técnicas, características principais etc.

O caráter modernista da obra de Jorge Amado é apontado por Roche (1987), especialmente, em *O país do carnaval*, sua primeira publicação. Nele, diferentemente de outros estudiosos brasileiros, o teórico elogia a capacidade do ficcionista baiano, embora ainda contando apenas com seus dezoito anos, por meio do personagem Paulo Rigger, revelar a verdadeira identidade do Brasil, ao distanciar-se do ufanismo, e valorizar as mudanças já começadas no país. Assim como o fato de criticar, na mesma obra, “o complexo de Europa”, que se referia ao hábito que muitos brasileiros à época tinham de valorizar/imitar a cultura/costumes europeus – atualmente, estendemos essa admiração aos norte-americanos.

Roche (1987) traz, nessa obra, análises individuais dos livros amadianos, dos quais faremos um recorte, comentando aquilo que se refere aos textos selecionados para análise neste estudo, com exceção de *A Morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1959), pois deste o autor não se ocupa.

Da análise de *Capitães da Areia* (1937), o autor destaca o percurso feito pelos personagens: a miséria que leva à revolta e esta, à visão ideológica, que, por sua vez, leva ao engajamento político. Exsurge também um otimismo relacionado à crença no Homem.

O estudioso diz, em relação a *Mar Morto* (1936), que este, além de ser um dos romances que atestam o talento de Jorge Amado para criar “personagens vivas e cativantes”, também mostra o forte aspecto lírico de sua prosa.

No decorrer do ensaio, Roche (1987) vai destacando vários aspectos que considera interessantes na obra amadiana, como, por exemplo, a capacidade que Jorge Amado demonstra em nos fazer crer no irreal/ilógico, naquilo que normalmente não aceitaríamos como possível, além de fazê-lo com muito humor, ou o costume de usar o “DE” ou “ONDE” para intitular os capítulos de seus livros, o que é, de acordo com Roche (1987), uma tradição em “publicações eruditas”, sendo *Dona Flor* o romance no qual Jorge Amado mais faz uso dessa prática.

Outra informação interessante que Roche (1987) nos apresenta é a forma como se dá a escrita de Jorge Amado, os fatores que antecedem e permeiam esse momento, os quais, para o teórico, podem ser a explicação para o sucesso do romancista. Nas palavras do teórico:

Depois de achar o tema, ele o carrega dentro de si, virando e revirando-o, acumulando fatos e características das personagens em que está pensando. Uma vez que essa gestação – que pode ser longa, e até mesmo interrompida e retomada depois – chegou a seu termo, Jorge Amado se põe a escrever. [...]. Ao começar um romance, ele se põe à escuta de suas personagens, por assim dizer, não quer perder nada de suas conversas nem de seu comportamento, pois, a acreditar no autor, são elas que fazem o romance e irão decidir o desfecho final. Isso não só deve ser verdade em grande parte mas é, em nossa opinião, uma das chaves da construção e da expansão amadianas, uma explicação para o aspecto *real* e a sensação de *vida* que caracterizam suas criaturas; e é a chave para o sucesso de seus romances (p. 201).

Para Roche (1987), a obra de Jorge Amado pode ser dividida em mais de dois períodos, pois, segundo o teórico, enquanto na denominada primeira fase, que ele entende que se estende até *Capitães*, as características dos romances são bem delimitadas. A partir daí, em razão da mudança de alguns aspectos linguísticos ou estilísticos de caráter mais ou menos inflexível, é preciso subdividi-la.

Concluindo sua análise referente às técnicas de escrita amadianas, Roche (1987) afirma que Jorge Amado foi o primeiro escritor a aplicar a técnica do cinema em suas obras, haja vista que sempre fez uso da de fragmento ou de reiteração em sua composição. Além disso, frisa: “E não escreveu vinte vezes, nem mesmo duas vezes, o mesmo romance” (p. 202).

No que se refere à questão do engajamento político de Jorge Amado – tão atacado por críticos brasileiros –, Roche (1987) defende que, embora seja um direito

do leitor gostar ou não gostar desse tipo de romance, não se deve lhe atribuir qualquer condição de inferioridade, pois, todos eles, incluindo, *Subterrâneos da liberdade* (1954), apresentam as características estilísticas das obras amadianas. Ainda a respeito de *Subterrâneos*, o teórico se dirige diretamente aos críticos (1987, p. 159), para refutar a desvalorização que alguns deles atribuem a essa obra em razão da postura engajada/militante do romancista, esclarecendo logo no início de seu texto que:

Jorge Amado não utilizou o marxismo como 'meio de conseguir dar à sua pintura um caráter universal', pelo duplo motivo de que ele nunca procurou ser universal, e de que alcançou a fama mundial em apenas alguns anos (ou seja, antes do seu engajamento), e em países onde o marxismo não dominava (Roche, 1987, p. 15).

Além disso, o teórico redarguirá que os mesmos que atribuem o sucesso da obra amadiana ao engajamento político, também reconhecem/entendem que, com *Gabriela*, esse viés político já não está tão visível em sua obra. No entanto, o sucesso de Jorge Amado continuou num crescendo estupendo. E questiona: qual será a nova justificativa para isso?

As considerações que Jean Roche nos apresenta sobre os personagens de Jorge Amado podem servir de resposta àqueles que afirmam serem suas criaturas de aspecto raso/sem profundidade ou tipos maniqueístas. De acordo com esse estudioso, ao mesmo tempo em que os coronéis

[...] representam uma classe dominante, alguns deles se beneficiam de muita indulgência por parte de Jorge Amado, deixando de ser meros tipos e transformando-se em personagens. Assim, também, os humildes e mais ainda os marginais nem sempre são mostrados como bons sujeitos (Roche, 1987, p. 206-207).

Além disso, Roche (1987) vê revelar-se no estilo dos personagens criados pelo escritor a capacidade deste em promover mais justiça, dignidade e liberdade numa democracia maior.

A respeito da ideia em torno da qual a arte de Jorge Amado seria algo inato, que não exigiria esforço do escritor, Roche é enfático ao dizer que:

Nossa resposta é categórica: NÃO. Esta não é devida unicamente aos dons naturais, por mais óbvios que sejam, mas à aquisição *voluntária* de uma habilidade, de um domínio e de uma segurança na escrita que mais de um colega de profissão pode ou deve invejar-lhe.

As muitas observações cujos resultados expusemos [...], até na forma de quadros numéricos ou de gráficos, fizeram com que pudéssemos definir sua marca pelas frequências mais ou menos grande do uso de vários processos expressivos, isto é, pela sua técnica. As variações observadas, às vezes, de um a outro romance e, mais frequentemente, num prazo mais longo superam o limite aleatório. Ou seja, não são o produto de um acaso e, sim, de uma escolha (1987, p. 207).

E acrescentará, mais adiante: "Cada romance representa uma soma de trabalho e de esforço, envolvendo uma pesquisa que outros escritores dispensam sem ter a mesma notoriedade" (p. 210).

À importante questão acerca dos motivos do sucesso de Jorge Amado, Roche (1987), em seu ensaio, responde que este se deve ao relacionamento do escritor com os leitores, que apreciam tanto o romance quanto o romancista.

Assim, como desdobramento dessa pergunta, surge outra: de que forma o escritor baiano consegue prender a atenção do leitor? De acordo com Roche (1987),

Isso se dá simplesmente pela *arte de fazer ver*. Não se trata apenas de apontar com o dedo, ou de exhibir ou ostentar com satisfação; trata-se de apresentar ou representar. Nunca será demais lembrar o talento que Jorge Amado tem para pegar algum fato, ou alguma personagem, grupo, intriga, seja na atualidade ou num momento preciso do passado, e fazer com que o leitor assista como espectador, ou melhor, participe dessa cena (p. 212).

E afirma ainda:

A descoberta de um outrem, de um próximo até então ignorado, seja por ele ser dessas pessoas que a gente não observa, nem mesmo vê, embora cruzem o nosso caminho, seja porque estão longe do nosso alcance. Muitos brasileiros nada sabiam sobre o mundo do cacau ou sobre os cais da Bahia antes de ler Jorge Amado, assim como foram necessários os romances do ciclo do açúcar ou da caatinga para que esses mesmos brasileiros descobrissem o engenho, o vaqueiro, o cangaceiro. E o que dizer, então, do leitor americano, europeu ou russo! Mas a reação do leitor é também de surpresa, de estranheza quando tem de passar – sempre com Jorge Amado – do romance seco e violento ao romance encorpado, sutil, da novela à fábula, do drama à farsa, do maniqueísmo ao humor, da crueldade à ternura...

A emoção toma conta do leitor, que fica indignado diante das iniquidades e provações impostas às crianças, às mulheres, aos homens, se compadece dos sofrimentos de alguns, compartilha as alegrias de outros ou até mesmo das próprias personagens. Não apenas os vê viver, mas vive com eles, pensa ou sonha com eles, pois sente simpatia por eles!

E aí está o leitor, inteiramente cativado. [...] Não podemos desprezar nem esquecer o prazer do leitor. E o deleite, então? Ora devoramos, ora saboreamos. Questão de apetite, ou de comida. E é essa a colaboração entre o leitor e o escritor. Superados os problemas de estilo ou de técnica, o que conta é a *mão*, a *marca*, ou seja, a forma de escrever de Jorge Amado, forma e fundo confundidos. Dons naturais e habilidade adquirida. Da perícia [...] Jorge Amado alcançou a mestria, com um 'quê' de entusiasmo, de

alegria de viver, de dinamismo não menos comunicativo. Tudo isso é a arte de Jorge Amado [...] (p. 214-215).

No que se refere à caracterização do texto amadiano como regionalista, Roche (1987) esclarece que este nunca foi assim considerado, pois seus leitores veem, por trás do 'exótico', o lado humano, devido ao poder que Jorge Amado tem de sentir e criar.

E, para concluir, apresentamos abaixo a interessante forma como Roche descreve o encantamento que a leitura do texto amadiano provoca em seu leitor:

[...] Jorge Amado é *corroborativo*. Ele nos comunica seu apetite, fazendo-nos compartilhar o sabor da cozinha baiana. E o dignatário do candomblé é um *feiticeiro* do romance. Pois, o que não se explica é o *encantamento*, no sentido literal da palavra, em que ele nos precipita e que a impossível busca do porquê destruiria (1987, p. 215).

Realmente, desvendar os mistérios que envolvem o encantamento que o texto amadiano produz em nós, se não é algo impossível, é bastante improvável. Mas, com certeza, embora o próprio Roche (1987) compreenda o desvendamento desse encantamento como algo até mesmo destrutivo, sua obra contribui para o entendimento dos mecanismos subjacentes ao momento de prazer/deleite da leitura do romance amadiano.

3.2.5 Malcolm Silverman

Para a professora e pesquisadora Ivia Alves (2016), este foi um dos críticos literários/estudiosos estrangeiros que desempenhou um papel fundamental na valorização da obra amadiana, por meio da publicação de suas análises em livros e/ou artigos de importantes jornais/revistas nacionais.

Segundo Alves (2016), imbuído de sua cultura anglo-americana, Malcolm Silverman, inicialmente, constrói uma análise do romance amadiano *Gabriela, Cravo e Canela* pela perspectiva satírica, o que contribuiu para o surgimento de novas leituras sobre o texto amadiano. Assim,

Seja a categoria denominada de humor, ironia, picaresco ou sátira, abria-se um novo olhar, possivelmente mais compreensivo e capaz de render interpretações, sendo deixados de lado os resquícios da crítica hegemônica brasileira que àquela altura ou ignorava o escritor ou repetia ecos restritivos do passado que se transformavam em vozes vociferantes do presente (2016, p. 112).

Fomos, então, à obra de Malcolm Silverman, *Moderna sátira brasileira* (1987), citada por Alves (2016), por meio da qual o crítico americano e professor se ocupa da definição da técnica literária da sátira, examinando a ocorrência de tal procedimento na obra de muitos autores e artistas brasileiros.

E, em obediência ao objetivo deste trabalho, deter-nos-emos, embora haja várias ocorrências, apenas nos trechos em que Silverman (1987) analisa/comenta a obra do escritor baiano, pois, como explicamos acima, o objetivo de seu livro é outro.

A primeira referência é a que Silverman (1987) faz no capítulo “Os excessos da burguesia”. Neste, ao levantar questionamentos sobre comportamentos absurdos da burguesia e classe média brasileiras, especialmente no tocante à preocupação exagerada com a manutenção do decoro, ou melhor dizendo, com a “aparência do decoro”, o autor cita, dentre outros personagens dos romances amadianos, a figura sisuda do Dr. Teodoro, de *Dona Flor e seus dois maridos*, o qual “[...] personifica tanto o decoro que, ironicamente, torna-se neste processo um palhaço involuntário, um caricato que às vezes inspira quase tanto humor quanto seu contraponto invisível (Vadinho)” (p. 43).

Contudo, o que Silverman (1987) ressalta a respeito do relacionamento amoroso entre D. Flor e Dr. Teodoro é o empoderamento que Jorge Amado concede à “heroína”, que, ao ser desprezada pelo farmacêutico, faz uso de uma linguagem, “[...] rica em termos populares (em oposição a decorosos). Isto, por seu turno, aguça a comicidade geral, à medida que coloca em questão a hombridade de Teodoro: ‘ – Broxa! Capado! Você me paga, seu banana, seu chibungo velho! – e saiu para intrigar’” (Silverman, 1987, p. 44). Silverman, assim, lembra-nos a prática frequente em Jorge Amado de eleger como protagonistas de seus romances personagens femininas, as quais, apesar de vivenciarem uma realidade cheia de desafios, mostram-se corajosas, inteligentes e muito destemidas.

Nesse sentido, em outra passagem, Silverman (1987) assinala que, dentre as heroínas amadianas, estão as prostitutas, as quais, segundo o crítico, “[...] tendem a ser heroínas espirituais num sentido quase que cavalheiresco – haja vista a ‘virgem prostibular’ [...] de *Os pastores da noite* – mesmo que vivam, como em *Tereza Batista cansada de guerra*, na ‘rua do Cancro Mole’ [...]” (p. 80). Ademais, além de muni-las dessa espécie de pureza, Silverman (1987) lembra que Jorge Amado as

caracteriza como criaturas capazes de fomentarem uma greve geral, e não se trata de uma greve qualquer, mas da greve do “xibiu”!

De acordo com esse estudioso, Jorge Amado também não deixa de demonstrar em sua obra – como, por exemplo, em *Tereza Batista cansada de guerra* –, “em sua típica disposição despreocupada”, o quanto desaprova o comportamento bestial masculino ante as mulheres.

É no capítulo intitulado “O milagre brasileiro” que Silverman (1987) tece um grande elogio ao escritor baiano, ao afirmar que “É provável que nenhuma obra se compare a *Tenda dos milagres*, de Jorge Amado, quanto à sátira contínua dirigida contra a indústria publicitária” (p. 91). Este é um belo e importante reconhecimento, se lembrarmos as acusações em que Jorge Amado é apontado como um autor que visa somente a interesses comerciais, por isso produziria uma literatura fácil.

Para comprovar tal afirmação, o crítico revela a técnica amadiana usada, em *Tenda dos milagres* (1969), para denunciar o jogo de interesses publicitário:

O contraponto humorístico entre os fatos e o que, em essência, é uma ficção duplamente burlesca é reforçado ainda mais pelo sugestivo nome da agência [Agência Doping S.A.], assim como o do cliente: Aguardente Crocodilo. Jingles interesseiros abunda:
 ‘Se fosse vivo, Pedro Archanjo escreveria seus livros com máquinas elétricas Zolimpicus.’
 ‘Em 1868 nasceram dois gigantes na Bahia: Pedro Archanjo e a Archte Seguros Ltda.’
 ‘Archanjo anjo estrela / estrela stela stela / CASA STELA CASA STELA / há quatro gerações / calça anjos e arcanjos / em cinco suaves prestações’ [...]” (Silverman, 1987, p. 92).

Apesar de haver outras menções/referências de Silverman (1987) a Jorge Amado e sua obra, para não nos delongarmos mais, citaremos a última, mas não menos importante apreciação/avaliação. Esta se dá em relação a *Farda fardão camisola de dormir* (1979), romance satírico que questiona os critérios utilizados pela Academia Brasileira de Letras nos processos de escolha de seus membros.

Classificando a obra como uma “uma paródia de tramóias [sic] atuais”, situando-a no “Brasil do Estado Novo”, Silverman ressalta que ela é uma entre as duas únicas obras brasileiras à época que tratavam sobre esse tema, resumindo assim sua opinião: “Embora o sujeito muito ruim perca e o vencedor toleravelmente ruim morra de enfarte, a moral, pelo menos em relação à Academia, é sustentada por todo o romance, em meio à ironia cômica: alguém tirou o L das iniciais da instituição”. (1987, p. 135).

É importante frisar que, apesar de *Moderna sátira brasileira* (1987) não ser uma obra voltada à análise do texto amadiano, podemos notar, nos excertos e comentários do autor aqui reproduzidos, o caráter positivo da apreciação que faz da obra amadiana.

Para finalizar este tópico, apresentaremos, a seguir, um quadro comparativo entre as apreciações dos críticos brasileiros e estrangeiros, conforme abaixo, na tentativa de, posteriormente, chegar de forma mais objetiva e clara a algumas conclusões a respeito do objeto de investigação desta pesquisa.

Todavia, frisamos que, em virtude da suposta subjetividade que entendemos envolver a análise de critérios eleitos por parte da crítica especializada como fundamentais para a valoração da literariedade de um texto, tais como atemporalidade, bom gosto, legibilidade etc., bem como pelo caráter diverso e amplo que envolve a conceituação destes – conforme esboçado brevemente –, optamos por apoiar nossas reflexões/discussões em aspectos mais práticos da constituição do texto literário amadiano⁵, como tentativa de suscitação do debate em torno da validade/manutenção dos critérios clássicos.

TABELA 1

C R Í T I C O S / E S C R I T O R E S B R A S	NOMES	CRITÉRIOS	AVALIAÇÃO			RESULTADO FINAL		
			ATENDE	NÃO ATENDE	NÃO AVALIADO	POSITIVO	NEGATIVO	NEUTRO
	TRISTÃO DE ATHAYDE	Linguagem	(X)	()	()	(X)	()	()
		Âmbito (Universal)	()	()	(X)			
		Estrutura/gramática	()	()	(X)			
		Personagens	(X)	()	()			
		Enredo/narrativa	(X)	()	()			
		Função social	(X)	()	()			
	ALFREDO BOSI	Linguagem	()	(X)	()	()	(X)	()
		Âmbito (Universal)	()	(X)	()			
		Estrutura/gramática	()	(X)	()			
		Personagens	()	(X)	()			
		Enredo/narrativa	()	(X)	()			
		Função social	()	(X)	()			
	ANTONIO CANDIDO	Linguagem	()	(X)	()	()	()	(X)
		Âmbito (Universal)	()	()	(X)			
		Estrutura/gramática	()	()	(X)			
		Personagens	()	()	(X)			
		Enredo/narrativa	()	()	()			
		Função social	(X)	()	()			
LUIZ COSTA LIMA	Linguagem	()	(X)	()	()	(X)	()	
	Âmbito (Universal)	()	(X)	()				

⁵ Conforme discriminados nas Tabelas 1 e 2, bem como no capítulo de análise (3).

I L E I R O S		Estrutura/gramática	()	(X)	()			
		Personagens	()	(X)	()			
		Enredo/narrativa	(X)	()	()			
		Função social	()	(X)	()			
	OTTO MARIA CARPEAUX	Linguagem	()	(X)	()	()	(X)	()
		Âmbito (Universal)	()	(X)	()			
		Estrutura/gramática	()	(X)	()			
		Personagens	()	()	(X)			
		Enredo/narrativa	()	(X)	()			
		Função social	()	(X)	()			
	JOSÉ CASTELLO	Linguagem	(X)	()	()	(X)	()	()
		Âmbito (Universal)	()	()	(X)			
		Estrutura/gramática	(X)	()	()			
		Personagens	(X)	()	()			
		Enredo/narrativa	(X)	()	()			
		Função social	(X)	()	()			
	ANA MARIA MACHADO	Linguagem	(X)	()	()	(X)	()	()
		Âmbito (Universal)	(X)	()	()			
		Estrutura/gramática	(X)	()	()			
Personagens		(X)	()	()				
Enredo/narrativa		(X)	()	()				
Função social		(X)	()	()				
C R Í T I C O S / E S C R I T O R E S E S T R A N G E	NOMES	CRITÉRIOS	AVALIAÇÃO			RESULTADO FINAL		
			ATENDE	NÃO ATENDE	NÃO AVALIADO	POSITIVO	NEGATIVO	NEUTRO
	SUDHA SWARNAKAR	Linguagem	(X)	()	()	(X)	()	()
		Âmbito (Universal)	(X)	()	()			
		Estrutura/gramática	(X)	()	()			
		Personagens	(X)	()	()			
		Enredo/narrativa	(X)	()	()			
		Função social	(X)	()	()			
	CLAUDE GUMÉRY- EMERY	Linguagem	(X)	()	()	(X)	()	()
		Âmbito (Universal)	(X)	()	()			
		Estrutura/gramática	(X)	()	()			
		Personagens	(X)	()	()			
		Enredo/narrativa	(X)	()	()			
		Função social	(X)	()	()			
	MIA COUTO	Linguagem	(X)	()	()	(X)	()	()
		Âmbito (Universal)	(X)	()	()			
		Estrutura/gramática	(X)	()	()			
		Personagens	(X)	()	()			
		Enredo/narrativa	(X)	()	()			
		Função social	(X)	()	()			
	JEAN ROCHE	Linguagem	(X)	()	()	(X)	()	()
		Âmbito (Universal)	(X)	()	()			
		Estrutura/gramática	(X)	()	()			
Personagens		(X)	()	()				
Enredo/narrativa		(X)	()	()				
Função social		(X)	()	()				
MALCOLM SILVERMAN	Linguagem	(X)	()	()	(X)	()	()	
	Âmbito (Universal)	()	()	(X)				
	Estrutura/gramática	(X)	()	()				

I R O S	Personagens	(X)	()	()			
	Enredo/narrativa	(X)	()	()			
	Função social	(X)	()	()			

Assim, da releitura das opiniões de críticos e estudiosos de literatura até aqui apresentados, tanto dos brasileiros quanto dos estrangeiros, bem como do quadro que busca resumir tais opiniões, é possível inferir que os críticos brasileiros apresentam uma tendência a avaliarem negativamente a obra amadiana, e, os estrangeiros, a apreciarem-na (bastante) positivamente.

Entretanto, antes de seguirmos para a próxima seção, no que se refere ao estudo da recepção da obra de Jorge Amado no meio acadêmico, dentre os cerca de 26 (vinte e seis) estudos/pesquisas existentes no "Catálogo de Teses e Dissertações⁶" da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) resultantes da busca delimitada pelos termos "recepção + Amado", cabe-nos destacar a grande contribuição do estudo da pesquisadora/estudiosa Márcia Rios da Silva para esta dissertação, de cuja obra, *O rumor das cartas: um estudo da recepção de Jorge Amado*,⁷ colhemos a valoração que o leitor comum atribui à produção amadiana, conforme veremos na próxima seção. Fora do banco de dissertações e teses da Capes, mas ainda no âmbito acadêmico, temos a já citada professora e pesquisadora aposentada da Universidade Federal da Bahia, Ivya Iracema Duarte Alves, por seu relevante papel na discussão acerca da recepção crítica da obra de Jorge Amado, como, por exemplo, dentre obras e capítulos publicados sobre o tema, os ensaios/artigos intitulados "De paradigmas, cânones e avaliações – ou dos valores negativos da produção literária de Jorge Amado"⁸, "A difícil relação da crítica literária e a ficção de Jorge Amado"⁹ e o já mencionado, "A recepção crítica dos romances de Jorge Amado", de 2016, o qual nos possibilitou a ampliação da compreensão de fatores histórico-sociais que envolveram(em) a recepção crítica do escritor baiano.

Insta salientar que os trabalhos de Alves (2016) contribuíram também para a escolha dos críticos brasileiros e estrangeiros citados neste trabalho, cuja seleção se deu, principalmente, em razão da contemporaneidade destes em relação ao escritor. Pois, de acordo com Alves (2016, p. 102), "Os autores das histórias da literatura procuram um ângulo, um foco para desdobrar sua narrativa historiográfica e, grande

⁶ Acesso em 20.12.2023, no sítio <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>.

⁷ Tal obra é fruto de sua tese de doutorado, de igual título, publicada em 30.04.2002.

⁸ Ver artigo em <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/19104>.

⁹ De acordo com o currículo lattes da autora. Disponível em: <https://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?jsessionid=7D966D561E21AD5D9B2B9DA7D75C4031.buscatextual_0>.

parte das vezes, tomam como base as avaliações dos estudiosos da época do autor, para operar suas avaliações e reavaliações”. Pois, dessa forma, em razão do distanciamento histórico, talvez seja possível ter e/ou provocar uma nova visão ou (quem sabe) uma reavaliação futura das posições adotadas anteriormente. Nesse sentido também segue a proposta deste trabalho.

Além disso, a autora também identificou, nas décadas de 1970/1980, um movimento de mudança de avaliação nas publicações da crítica nacional em relação à produção de Jorge Amado, no sentido de nela distinguir duas fases, cuja divisão é marcada pela publicação dos romances *Gabriela, cravo e canela*, em 1958, e *Os velhos marinheiros*, em 1961, tese que é amplamente conhecida no campo da teoria literária brasileira. Mas, ainda assim, segundo Alves (2016), esses mesmos críticos conservaram uma “certa desconfiança” em relação a essas “melhorias” da escrita amadiana, portanto, continuaram a registrar/publicar impressões negativas acerca desta, posturas que a pesquisadora entende que ainda reverberam negativamente sobre os mais atuais julgamentos da crítica atual. Os críticos elencados nesta dissertação – com exceção dos que avaliam positivamente, é claro –, desde os mais velhos até os mais jovens, como vimos, de fato manifestam em seu *mister* essa mesma “desconfiança” percebida por Alves (2016). E essa desconfiança e/ou rejeição foi se confirmando, à medida que o levantamento bibliográfico de nossa pesquisa progredia, dando-se o oposto em relação aos críticos/estudiosos estrangeiros. Assim, restou-nos apenas delimitar nosso rol àqueles críticos mais conhecidos e/ou influentes no meio acadêmico/especializado, pois seus trabalhos são mais acessíveis para nós, pesquisadores do campo literário, além de provavelmente exercerem maior influência na recepção da obra amadiana.

É certo que há muitos nomes da crítica acadêmica e especializada que poderiam integrar tal rol, especialmente no que tange àqueles que conhecem com profundidade e valorizam a ficção amadiana, como é o caso dos renomados críticos e teóricos acadêmicos, Eduardo Portella e Eduardo de Assis Duarte – já mencionado neste trabalho e autor de uma das mais importantes obras de análise do texto amadiano, *Jorge Amado: romance em tempos de utopia* (1996). Contudo, tornaria o estudo por demais extenso e cansativo, pois não são poucos os que se debruçam sobre o estudo da obra do escritor. Assim, preferimos nos desculpar pela lacuna.

Também em relação ao rol de críticos estrangeiros mencionados neste trabalho, os estudos da pesquisadora da Universidade Federal da Bahia, Ivya Alves,

tiveram papel preponderante, pois foi por meio deles que tivemos conhecimento dos textos publicados pelos críticos/estudiosos Malcolm Silverman e Jean Roche, os quais desempenharam, segundo Alves (2016), um relevante papel para uma mudança do olhar crítico brasileiro sobre a produção amadiana.

Dito isso, partindo da constatação dessa divergência de valoração do texto de Jorge Amado por parte dos especialistas, vejamos, adiante, as apreciações do ente que assume grande importância no âmbito recepcional de uma obra, o leitor comum, o qual aqui será representado por fãs que escreveram cartas ao escritor baiano.

3.3 Sob o enfoque do leitor comum, a partir de *O Rumor Das Cartas* (2006)

No outro polo da nossa discussão está o leitor comum, aquele que, embora tenha o hábito da leitura, não tem o compromisso de expor sua opinião acerca dela, e é à análise de seu julgamento da obra de Jorge Amado que este tópico se destina. Tal análise se baseará num levantamento/observação das apreciações/comentários emitidas/os por remetentes de cartas selecionadas dentre as que constam da obra *O rumor das cartas: um estudo da recepção de Jorge Amado* (2006), de autoria da estudiosa Márcia Rios da Silva. Além disso, para melhor fundamentar tal análise, faremos uso de publicações da imprensa nacional, que tratem acerca dos índices de venda e/ou adaptação dos textos do escritor baiano para televisão e cinema – servindo esta última apenas como um indicador de relevância da obra, e não de mensurador do público leitor –, no âmbito nacional e internacional.

Acreditamos ser importante, antes, lembrar que, para a estética da recepção, o leitor (comum) possui o papel de protagonista na valoração do caráter estético de uma obra literária, pois, como vimos, um dos teóricos da Estética da Recepção, Wolfgang Iser, por exemplo, parte do princípio de que a leitura é uma situação de comunicação, na qual texto e leitor são os núcleos/extremos que a constituem, denominando-a como uma “[...] relação recíproca de interação” (1999, p. 97), ao explicitar que o texto guia o leitor – inclusive, ao estabelecer limites à sua interpretação –, e este é afetado por tal processo, chegando à conclusão de que “[...] são os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo de leitura” (Iser, 1979, p. 88). Em outras palavras, é das lacunas, das diferenças, do entre-lugar entre texto e leitor que a obra literária se

constitui. Daí, então, a necessidade de entender e atribuir valor a este que é um dos elementos responsáveis pela construção da própria obra literária – o leitor.

Porém, como já afirmado, construir conceitos no espaço da teoria literária não é nada fácil. O próprio Iser, em sua obra *O ato da leitura* (1999), diz isso, ao afirmar que tal ramo teórico “[...] carece de premissas [...]” (p. 97). O mesmo aparentemente ocorre com o conceito de leitor comum, pois, como nos explica Silva (2006), tal ausência de conceituação se daria em razão do fato de que

[...] como não se tem uma tradição de estudos de recepção do chamado leitor comum, tais textos [os epistolares] tornam-se um desafio, pois os instrumentos de análise e modelizações, que poderiam auxiliar na construção do objeto de pesquisa, foram elaborados para produções da chamada cultura erudita, tendo como foco o leitor especializado, também conhecido como crítico literário (p. 23).

Nesse sentido, o trabalho de Silva (2006) vem corroborar a concepção adotada nesta dissertação: a figura do leitor comum é definida principalmente por oposição ao leitor especializado. Inclusive, porque as cartas aqui mencionadas, assim como seus remetentes-leitores, constituem o *corpus* da obra de Silva, *O rumor das Cartas* (2006), e é desse mesmo público, numa espécie de amostragem, que tivemos a pretensão de extrair a visão que o leitor comum possui da obra de Jorge Amado. Assim sendo, vejamos quem são esses leitores, apreciadores do texto do autor baiano.

3.3.1 O perfil do leitor comum, a partir das cartas de fãs em *O rumor das cartas* (2006)

Em vários trechos de sua obra, *O rumor das cartas: um estudo da recepção de Jorge Amado* (2006), Márcia Rios da Silva revela o perfil desses leitores, autores de cartas endereçadas a Jorge Amado. De acordo com a estudiosa, “Em tais cartas, depreende-se a experiência da literatura vivenciada por um público não-especializado [...]” (p. 13), bem como que nelas é possível perceber a “[...] autoria de admiradores e leitores anônimos, originários de contextos socioculturais diversos, em diálogo com Jorge Amado”. (p. 14). Essa classificação permitiria, segundo a autora, conduzir “[...] à construção de categorias de fãs e leitores, dada a diversidade de demandas e interesses expressos por seu público heterogêneo, a

qual vem confirmar uma recepção difusa e o caráter institucional da literatura” (Silva, 2006, p. 14).

Além de integrar, em sua maioria, o segmento de leitores não-especializados e constituir-se heterogeneamente, o público de leitores-remetentes sob enfoque também é formado por pessoas de escolaridade média e de pouco contato com a chamada cultura erudita. No entanto, Silva (2006) formula, dentre as hipóteses que podem explicar tal incidência de leitores e a quase ausência dos denominados como “cultos”, a das diferenças de demandas, acesso e gostos, a depender do contexto sociocultural dos quais se originam e/ou vivem os indivíduos; em razão do fato de que, ao obterem maior grau de escolarização e/ou acesso a outras práticas culturais, os sujeitos deixam de escrever cartas de cunho pessoal, privado; bem como porque

[...] em muitos cursos de Letras, particularmente nas décadas de 70 e 80 não se incluía (ou continua a não se incluir) o conjunto de obras do escritor como objeto de estudo nas disciplinas de literatura brasileira. Acrescente-se a isso a disseminação de suas narrativas na mídia através das adaptações, sobretudo na televisão, um meio de massa de larga aceitação, a atender a um público ‘geral’, ‘médio’ (Silva, 2006, p. 30).

De acordo com a pesquisadora, tais fãs-remetentes de Jorge Amado podem ser subdivididos, a partir de critérios instituídos pela relação observada entre as informações acerca desses indivíduos e os temas das cartas, em três grupos. O primeiro, um menor, seria composto por aqueles que tinham contato direto ou indireto com o escritor, tais como escritores nacionais, relacionando-se, às vezes, a pedidos de votos em suas candidaturas para a Academia Brasileira de Letras – ABL. Do segundo grupo, mais numeroso, participam pessoas que possuem uma educação formal, indo dos níveis fundamental ao superior, tais como professores do primeiro e segundo graus, estudantes de graduação, jornalistas, membros de associações literárias etc. No terceiro e também numeroso grupo, encontram-se pessoas menos escolarizadas e que demonstram menos conhecimento quanto a conteúdos veiculados na dita “vida cultural ou literária”. Seu acesso à arte em geral e à obra amadiana teria se dado basicamente por meio da televisão, circunstância, segundo Silva (2006), notada devido à pouca referência às obras escritas.

É preciso, no entanto, trazer um importante esclarecimento apresentado por Silva (2006) acerca de não ser possível, em *O rumor das cartas*, tecer considerações de caráter definitivo em relação ao perfil dos remetentes dessas missivas, pois, para ela, há uma complexidade que é resultante do desconhecimento

de como a mensagem realmente atinge o leitor, fato que dificultaria a compreensão integral das respostas dadas, inclusive, pela heterogeneidade do público, bem como porque as “cartas de fãs” representam apenas um pequeno segmento do universo de leitores do romance amadiano. Portanto, de acordo com a autora, o que o estudo de tais epístolas fornece é a compreensão mais ampla da “comunidade de receptores” (p. 28). Assim,

Evitam-se generalizações, investindo-se em percebê-los em seus contextos socioculturais e tentando depreender peculiares modos de ler, com o objetivo de responder às seguintes questões: que imagens, usos e representações fazem do escritor Jorge Amado e de sua obra? O que torna o escritor um fenômeno de recepção? Tais indagações se constituem em eixos norteadores tanto para a leitura das cartas quanto para uma reflexão acerca do valor e dos efeitos da obra de Jorge Amado, questões que desencadeiam ainda uma discussão sobre a função da literatura, a construção do conceito de literatura pelo imaginário do ‘leitor comum’ – num confronto com a noção de literatura construída hegemonicamente –, a influência de Jorge Amado no mercado editorial e a vida cultural e literária do país e, por fim, a apreciação do ‘jogo’ entre literatura e mídia (Silva, 2006, p. 28).

A partir desse excerto, pode-se depreender considerável afinidade entre o objeto de estudo da obra de Márcia Rios da Silva, *O rumor das cartas* (2006), e o deste trabalho, pois, assim como naquele, buscamos identificar os possíveis motivos da ampla aprovação da prosa do escritor baiano junto ao leitor comum, para, ao final, procurar comparar os elementos de sua ficção que são apreciadas ou depreciadas entre os dois tipos de leitor, o comum e o especializado – referindo-se este último aos intelectuais integrantes do âmbito da crítica acadêmica e/ou especializada. Porém, aqui, ainda intentaremos posteriormente observar, no *corpus* literário, quais desses elementos tendem a prevalecer.

Ainda a respeito da caracterização do leitor comum da ficção de Jorge Amado, Silva (2006) salienta que é significativa a quantidade de remetentes das “Cartas de fãs” que não leram de fato a obra de Jorge Amado, mas se apresentam como seus admiradores. Tal dado é importante porque, segundo a autora, dentre outros aspectos, ele revelaria a necessidade de se compreender a recepção não somente em seu aspecto estético, mas também pelo viés cultural, pois é preciso não perder de vista o fato de que foi por meio da adaptação dos romances amadianos para a televisão e o cinema – o que ocorreu a partir da década de 70 do século XX –, que muitos tiveram acesso à obra do escritor, haja vista que o texto então escrito era privilégio das classes mais abastadas da sociedade – realidade que ainda

persiste em nossos dias, embora tal instrumento de popularização da literatura por vezes também seja motivo de críticas ao escritor e sua obra por parte de alguns intelectuais e/ou acadêmicos, os quais o nomeiam pejorativamente como um autor populista, pouco preocupado com as questões gramaticais e/ou rebuscamento da língua, como vimos em Bosi (2017).

3.3.2 Caracterização das “Cartas de fãs” de *O rumor das cartas* (2006)

Contudo, para que possamos proceder à análise das cartas e, a partir delas, compreendermos a apreciação/o julgamento de seus remetentes-leitores, precisamos descrever, ainda que de modo breve, sobre que tipo de material estamos tratando.

Esses textos epistolares fazem parte da série ‘Correspondências’ arquivada na Fundação Casa de Jorge Amado, formando um conjunto de documentos, após catalogação feita pela Divisão de Pesquisa e Documentação da instituição. [...]. A relevante correspondência passiva de Jorge Amado encontra-se classificada pela Fundação do seguinte modo: ‘Correspondência principal’ – relativa a intelectuais, políticos, artistas e escritores com os quais Jorge Amado dialogou e conviveu – e ‘Cartas de fãs’, datadas a partir da década de 70, originárias de uma comunidade anônima de receptores, nas quais também se incluem cartas de admiradores de ‘países estrangeiros’ (Silva, 2006, p. 11).

Ademais, Silva (2006) considera que tais cartas são importantes instrumentos para se estudar os elementos formadores do tipo de público e de campo literário, pois permitem inferências acerca da experiência literária vivenciada por leitores comuns e uma visão, mesmo que fracionada/parcial, dos receptores-leitores da obra do escritor baiano, pois, nelas, “[...] encontram-se muitas vezes falas vitalizadas, inusitadas e até previsíveis, distantes das instâncias legitimadoras da atividade literária – são alheias ao *metier* artístico e à academia e ignoram a crítica especializada” (p. 23).

Ainda de acordo com Silva (2006, p. 26), a carta possui função de “exercício pessoal” – definição dada por Michel Foucault, no texto intitulado “*L’Ecriture de soi*” (A escrita de si), o qual integra a obra *L’Autoportrait* (1983), e citada pela autora –, e permite ao seu autor construir a própria identidade enquanto simultaneamente alimenta seu imaginário. Nas palavras de Foucault (apud Silva, 2006, p. 26), “A carta que se envia atua, pelo próprio gesto da escritura, sobre aquele que a envia, assim como atua, pela leitura e releitura, sobre aquele que a recebe”. Dessa

maneira, trazendo para o contexto das cartas de fãs de Jorge Amado, para Márcia Rios da Silva, é possível inferir que estas representam uma vontade de aproximação com o “interlocutor”, que advém da identificação/projeção com o ‘outro’, o qual, no caso do escritor, embora seja uma figura importante no universo cultural/literário do país, não atua totalmente em consonância com esse universo. Ademais, “O texto epistolar permite a quem escreve pronunciar-se efetivamente em relação a si e ao outro, tanto quanto confere ao leitor/receptor uma existência real” (SILVA, 2006, p. 26). Por conseguinte, temos aí o leitor/receptor comum e “real” que a presente dissertação demanda. E é desse material epistolar que retiraremos suas apreciações/julgamentos, visando à propiciação de um levantamento das principais características/elementos que atribuem à obra amadiana.

Contudo, a autora faz uma advertência significativa quanto à necessidade de termos em mente que essas cartas são textos “confidenciais”, vez que nelas estão expostas a vida particular, a intimidade que revelam somente ao destinatário. Por isso, na obra de Silva (2006), seus nomes não são revelados e, logo, neste trabalho também não o são. Além disso, a autora explica acerca da importância de o pesquisador manter uma postura livre o mais possível de valores, pois estes podem atrapalhar o trabalho de análise de textos que são, no geral, constituídos de “[...] modos de ler distintos dos usuais nas academias ou instituições universitárias, a exigir um enfrentamento em que o ‘exercício da tolerância’ se impõe a todo momento” (p. 27).

O acervo “Cartas de fãs” foi dividido pela autora, didaticamente, quanto ao conteúdo, em três grandes temas: sobre a literatura de Jorge Amado; sua figura enquanto escritor; e de relatos da vida privada dos remetentes.

Acreditando ter traçado um panorama compreensível do acervo “cartas de fãs” e do perfil do leitor comum da obra de Jorge Amado, além de uma breve definição do próprio tipo de meio de comunicação (carta), ora seguiremos em busca da nossa pretensão de realizar uma espécie de levantamento dos elementos constitutivos das apreciações desse leitor não especializado, seu julgamento estético, acerca do romance amadiano, ou seja, compreender como se dá sua recepção junto a esse público. Em seguida, esse levantamento será complementado com números de venda, tradução e adaptação de seus livros, no intuito de demonstrar, do modo mais pragmático possível, sua recepção junto ao mesmo tipo

de público, por meio de dados divulgados em notícias veiculadas em jornais e revistas especializadas e não especializadas.

É importante ressaltar que os aspectos apontados nas apreciações dos leitores das “Cartas de fãs” se referem, em sua maioria, à obra de Jorge Amado como um todo, e não somente àqueles livros selecionados como *corpus* deste trabalho, em virtude do fato de que, nos excertos apresentados por Márcia Rios da Silva em *O rumor das cartas* (2006), em sua quase integralidade, os remetentes-leitores não fazem alusão às obras individualmente. Ademais, o presente trabalho tem como proposta principal discutir os possíveis motivos das diferentes recepções dedicadas à obra amadiana. Como não seria possível abarcar nesta análise cada um dos livros que compõem a extensa produção do escritor baiano, selecionamos, como exemplo, apenas três, em razão de figurarem entre os mais conhecidos/vendidos/lidos.

3.3.3 Aspectos da recepção amadiana junto ao leitor comum das “Cartas de fãs”

Dentre as três temáticas apresentadas, os excertos/trechos das apreciações elaboradas pelo leitor comum nas “Cartas de fãs” dos quais trataremos fazem parte da primeira delas, ou seja, referem-se àquelas epístolas nas quais os fãs/leitores da obra amadiana tecem comentários/julgamentos a respeito do enredo e/ou personagens.

Privilegiando a ordem dos critérios listados no quadro comparativo que fecha o tópico anterior – referente à confrontação entre as análises/julgamentos de críticos brasileiros e estrangeiros –, iniciaremos nossa apresentação acerca da recepção da obra amadiana pelo leitor comum a partir do aspecto da linguagem. Sobre esta, recolhemos da obra de Silva (2006) as seguintes opiniões expressas por alguns(mas) desses leitores(as):

Leio pouco, mas admiro as maneiras com que um escritor coloca seus pensamentos num pedaço de papel e desenrola toda uma série de sentimentos que a vida lhe concedeu [carta de fã, p. 22].

Gosto muito da maneira fácil como o sr. escreve – a gente percebe logo que há muita coisa por trás desta facilidade, muito trabalho de reflexão, muito sentimento (carta de fã, p. 53).

O palavrão por acaso não anda de boca em boca em qualquer nacionalidade? [Barretos, 1974] (carta de fã, p. 101).

Fico contente em saber que o mestre, incansável (depois de 24 títulos publicados) ainda consegue se renovar: ‘Intermezzo’ [do livro *Tieta do*

Agreste] é um dos capítulos mais bonitos, simbólico, denso e poéticos que já li, que força viva! (carta de fã, p. 153).

É importante destacar que, nas cartas selecionadas e comentadas na obra *O rumor das cartas* (2006), não localizamos qualquer passagem que seja alvo de crítica por parte do leitor/autor em relação à linguagem utilizada por Jorge Amado em suas obras.

Quanto à percepção que os(as) leitores comuns demonstram a respeito do caráter regional ou universal da ficção amadiana, podemos citar, por exemplo, um trecho de autoria de uma missivista de “Cartas de fãs”: “São livros que tocam o íntimo de qualquer pessoa que os lê” (*apud* Silva, 2006, p. 22). Dessa forma, a princípio, já podemos notar a universalidade da obra de Jorge Amado, pois, de tal declaração, é possível inferir que sua escrita possui a capacidade de comover/sensibilizar qualquer ser humano em qualquer contexto, transpondo, assim, as fronteiras do local. E esta seria uma das características exigidas pela crítica para que uma obra seja definida como universal, em contraposição à classificação como regional, pois, como vimos em Coutinho (1986, p. 239), é “(...) do particular que a arte atinge o geral, do individual que se alarga no humano”.

Outro leitor-remetente, acadêmico de Direito e residente em São Paulo, referindo-se ao livro *A luz no túnel*, da trilogia *Subterrâneos da liberdade* (1954), assim se manifesta, de modo a ratificar o caráter universal da obra amadiana:

Um livro espantoso, muito forte, de imenso conteúdo humano. [...] Problemas humanos terríveis, problemas do nosso povo brasileiro, que um dia serão resolvidos. [...] mas quando um ser humano sofre, qualquer coisa se revolta dentro da gente. Tudo isto eu pensei lendo este livro do sr. Algumas coisas são humanas, mas outras estão contra a vida e negam a vida (carta de fã, p. 53).

Outro é ainda mais direto no reconhecimento da universalidade do autor e sua obra: “[...] essa homenagem que eu tão cedo não esperava receber de alguém tão importante para a literatura universal” (carta de fã, p. 147).

Essa capacidade de afetar o leitor, a ponto de fazer com que este se identifique não somente com o fato narrado, os dramas vividos, mas também com os personagens, vem corroborar para a formação da convicção da universalidade da literatura amadiana, como se pode perceber nas transcrições abaixo:

[...] adorei a obra, pois eu me identifiquei com a personagem Malvina [do romance *Gabriela, cravo e canela*], uma moça que rompeu com todas as barreiras sociais e colocando uma nova visão na emancipação feminina. Evoluindo a estrutura social de Ilhéus, a missão de um escritor é propagar educação, cultura, visão, conscientização para que haja um mundo melhor [carta de fã, p. 99].

[...] Adorei 'Tereza Batista' por sua coragem, personalidade e também por sua beleza que não é só exterior mas interior também. [...] (carta de fã, p. 99).

Também os temas em Jorge Amado são universais, como, por exemplo, sobre os problemas vivenciados pelas profissionais do sexo em diversas sociedades. Em várias de suas obras, ele traz à tona o preconceito/discriminação que lhes é destinado por aqueles(as) que se arrogam defensores da moral e dos “bons costumes”, bem como denuncia a violência institucionalizada que essas mulheres enfrentam, sem, contudo, colocá-las no papel de vítimas. Elas são, antes, representadas como heroínas na ficção amadiana, como em *Teresa Batista Cansada de Guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977). E o relato de duas de suas leitoras nos relembra disso:

- 'Tereza Batista Cansada de Guerra' (pôxa, que mulher maravilhosa e que Realidade você nos mostra! É de arrepiar. Te juro como chorei, me emocionei e sei lá mais o que, na leitura desse livro; principalmente quando você relata a luta travada entre as mulheres da vida e a polícia [...]) (carta de fã, p. 99).

[...] Tereza Batista que na minha opinião erão umas moças boas e de boms prinsipios que a própria sociedade atirou as na rua e as comdena estas coitadas que forão crianças como qualquer outra e agora a policia vivi cassando E maltratando as infelizes emquanto isto os ladroes tem tempo de sobra para emtrar em nossas casas e roubar e matar porque a nossa policia esta ocupada em correr atraz das prostitutas [...] Na minha opinião toda mulher Brasileira deveria ler Tereza Batista cansada de guerra. Eu detesto livros agua com açucar [...] [Barretos, 1974] (carta de fã, p. 101).

Outro tema que pode ser visto em Jorge Amado é o da disputa por (mais) terra/poder/riqueza, que, transcendendo o regional, atinge, historicamente, nações, grandes corporações – isto é, os donos do capital, os quais se alimentam da exploração dos trabalhadores - etc., com a diferença que, no texto do escritor baiano, são empreendidas por tipos sociais locais como os coronéis/latifundiários, os quais, posteriormente, são vencidos por exportadores estrangeiros. Faz-se presente em obras como *Terras do sem fim* (1943), *São Jorge dos Ilhéus* (1944) e *Seara Vermelha* (1945), e, de imediato, o leitor dito comum, morador da região Sudeste do país, faz a correlação com o seu contexto:

Aqui em Barretos a uma coisa semelhante Barretos e região de gado dividida em duas partes os muito ricos e os pobrezinhos não á os coroneis como o Coriolano mas á os Reis do gado do café da laranja Rei disso ou Rei daquilo [...] [Barretos, 1974] (carta de fã, p. 101).

No que se refere aos aspectos da estrutura textual e/ou gramatical da escrita amadiana, encontramos poucos comentários dos leitores-fãs em *O rumor da língua* (2006), porém, todos positivos, diferentemente das manifestações expressas pela parcela de críticos brasileiros. O apreço desses leitores a esses componentes estruturais está claramente verbalizado na seguinte passagem: “Gosto muito da maneira fácil como o sr. escreve – a gente percebe logo que há muita coisa por trás desta facilidade, muito trabalho de reflexão, muito sentimento” (carta de um fã de São Paulo, datada de 1976, p. 53). Assim como nesta:

Sou leitora assídua de suas obras. Conhecedora de quase todas elas. Jorge, para você ter uma idéia do quê os seus escritos representam para mim, [...], e principalmente pra nós, os amantes da Letra, os degustadores da lieteratura, os saboreadores da Gramática, enfim, todos aqueles que colocam a arte literária, gramatical, a estudantil acima de tudo (carta de fã, p. 105).

E, de modo implícito, dentre outras passagens, nesta: “Jorge, eu amo tudo que você faz, eu vibro a cada novo livro seu, sei que tem horas de trabalho sério e honesto” (carta de fã, p. 21).

Nos trechos retirados das cartas aqui citadas, pode-se notar uma espécie de intimidade, uma facilidade na comunicação entre as leitoras e o autor baiano, a qual, somada à amplitude da recepção de sua obra, são, para Silva (2006, p. 115), provenientes de uma estrutura narrativa modulada por uma “gramática da oralidade”. Em outras palavras, a simplicidade da linguagem utilizada por Jorge Amado, escolhida em razão de sua adesão à tradição oral e desapegada de regras gramaticais, acaba por lhe garantir um público não especializado amplo e fiel.

No que concerne à opinião dos leitores-remetentes quanto aos personagens criados por Jorge Amado, há uma carta de fã, transcrita por Silva (2006, p. 39), que aqui será apresentada quase que em sua integralidade, a fim de demonstrar a influência dessas criaturas amadianas no imaginário popular. Vejamos:

Recorro a você, meu Amado, agora que me despeço de Tieta, que parte para São Paulo, para sua realidade depois de profundo mergulho na fantasia. Estou feliz por tê-la conhecido, filha de natureza, planta germinada

do solo, ou animal livre dos outeiros: cabrita, cabra. Lamento sua partida. Espero encontrar, ao viar a esquina, o idiota do Ascânio. Imbecil! Infeliz! Coitado. Não tem conserto [sic].

Lavou-me a alma a atitude de Elisa, pobre orquídea no terreio do Astênio. Salva pelo gongo. (oh! Por Tieta) Tieta sem-vergonha, ladina. Nem toda sua sagacidade vai conseguir desvirginar Leonora, a pura Leonora. Leonora, puta tão diferente das scretárias do Dr. Dióxido; tão diferente e tão idêntica. Pobre feliz donzela. Encontrou o tão decantado amor. Tão desajustado, mas o amor. Leal Leonora! Coitada. Não tem conserto [sic].

Mas Tieta não a explora. Tieta tem alma nobre, tanto quanto pode ser nobre a alma caprina e na proporção da alma que cabra pode ter.

E o padre? Padre-modelo. Sacerdote! Que importa o nome dele? Sacerdote.

Tchau, Tieta! Querida Tieta. Tchau. Tchau Imaculada. Sua história não conta, aqui. Jorge Amado a explorará numa outra obra, o cafetão, cafajeste. Aqui não lhe resta mais protótipos a esquadrinhar. [...] É preciso a marinete de Jairo afastar-se para eu me arrastar até o meu ônibus que me levará ao fórum de Vila Prudente. Resta-me você, meu Amado, para me dizer que aquela realidade não foi invenção. Para me dizer que não sou louca e que o mundo tem muita gente como eu. Graças a Deus eu tenho você, Jorge Amado. [carta de 1978].

Como podemos observar, a leitora se refere às criaturas amadianas como se fossem seres dotados de vida, reais; pessoas reais de quem se pode gostar, de quem se quer ficar próximo – como no caso do personagem Jairo, que a leitora cita ao final da carta –, aprovar ou desaprovar o comportamento (Tieta, Leonora).

Esta outra carta de fã é mais um exemplo dessa aptidão para despertar a capacidade de fantasiar que os personagens de Jorge Amado parecem alimentar em seus leitores:

Jorge, dos Confins dos Pastores da Noite, dos Capitães de Areia, de mar morto com o drama de Livia e Gumercindo, de Tocaia Grande com o Capitão Natário, seu Fadul, Tição, coroca e Lupiscínio, Seara Vermelha com a sua Martha, Teresa Batista mostrando a força da raça. Os Subterrâneos com João e Mariana mostrando a massa, Jubiabá com a trapaça aristocrática e o sonho do mulato, O País do Carnaval com o seu cacau e Suor, A Tenda dos Milagres com Pedro Arcanjo, mestre Lídio e Rosa de Oxalá, os Velhos Marinheiros com Quincas Berro D'Água, O amor do Soldado Castro Alves e Eugênia, [...] etc. Foi com Dona Flor e seus dois maridos que comecei e foi um bom começo que desejo ardente e quente de Vadinho mas o Dr. Teodoro, que saquinho.

A minha lua-de-mel foi coroada de amor e D. Flor – 20 anos

A minha vida hoje é Capitão Natário da Fonseca Dor – 38 anos (carta de fã, p. 107).

A riqueza e a quantidade dos personagens de Jorge Amado são tão impressionantes que, como mencionado por Sudha Swarnakar, mereceu de um estudioso baiano, Paulo Tavares, a construção de um dicionário onomástico que não somente os lista, como também os descreve, intitulado *Criaturas de Jorge Amado* (1985). Na apresentação da primeira edição, James Amado, irmão de Jorge Amado,

assim se refere às criaturas amadianas recenseadas por Tavares: "[...] Paulo Tavares, cujo livro é um ato de amor à coisa literária, o que explica a dedicação paciente necessária a fazer o censo [...], catalogando coronéis do cacau e rameiras do interior, padres e ladrões, milionários e vagabundos, muita 'gente sem nome e sem sobrenome'" [...] (Amado, Orelha de livro).

Nessa caracterização, evidencia-se os tipos humanos preferidos do autor: os sem nome e sobrenome. Isto é, as pessoas comuns, os menos favorecidos da sociedade, conforme pragmaticamente/numericamente comprovado por Tavares (1985).

O próximo componente da escrita amadiana sob julgamento do leitor de "Carta de fãs" é o/a enredo/narrativa. Os fragmentos a seguir – cuja citação pode se dar em duplicidade, em razão da confluência de assuntos e/ou argumentos, bem como da quantidade limitada de cartas –, extraídos da obra de Silva (2006, p. 38), objetivam, por meio da reprodução dos comentários desses leitores-remetentes, construir, por analogia, um possível panorama traçado por leitores comuns em relação a esse aspecto da produção do escritor.

[...] Em cada página de seus livros chorei um bocado.

[...] seu trabalho é genial! E pronto! Não faço crítica literária. O processo é o seguinte: leio uma página sua / surge um tal de estímulo / me vem uma reação aqui da altura do estômago / e daí explode um sentimento [descrição da catarse]. Puro. Só. Entende?

De um fenômeno sobrenatural: teus livros têm cheiro de maresia... Isto me atrai, amedronta e me diverte!

[...] No momento 'saboreio' as páginas de O País do Carnaval – Cacau-Suor.

[...] me apaixonei pelo seu livro.

Os enredos são tão convincentes que alguns leitores chegam a demonstrar dificuldade em distinguir o real do ficcional:

[...] Minha professora, D. Maria Aparecida nos propôs um trabalho sobre uma de suas obras 'Os Velhos marinheiros', em particular 'A morte e a morte de Quincas Berro D'Água'.

Já Li a estória 2 vezes, pretendendo ler uma 3ª vez, para ter uma opinião certa sobre tudo aquilo que tentou transmitir pela história de Quincas.

Minhas idéias, minhas opiniões já estão formadas, mas há partes que gostaria de lhe perguntar, como por ex.: me penetrei tanto na vida de Quincas, nos fatos que sucederam, que me pareceram reais, por isso lhe pergunto, isso foi uma estória ou história? (carta de fã, p. 40)

[...] Eu gostaria de saber se a história de D. Flor é verídica e tal e qual você conta no livro. Parece-me que sim pois assim me disse o zelão. Ele falou também que ela já morreu, é verdade? (carta de fã, p. 99).

Com base nesses comentários, é razoável deduzir que, para esses leitores, as narrativas/os enredos construídos por Jorge Amado atendem e até superam – pois o público demonstra dificuldade em discernir o real do irreal –, a expectativa do leitor/receptor diante da leitura de seus textos, e, por conseguinte, termina por atender ao princípio da verossimilhança, descrito ainda pelos teóricos da Antiguidade como elemento de presença essencial num bom enredo – vez que seu fim é justamente o de provocar um efeito de realidade –, conforme se pode verificar nas falas acima reproduzidas.

Uma das explicações para essa boa recepção da narrativa amadiana junto ao leitor comum nos é dada por Silva (2006), ao se referir ao conceito de “estética da redundância”. Para a autora, o escritor baiano utiliza, em seus romances, sem prejuízo de outros métodos aplicados pela “literatura culta”, de “práticas artísticas originárias da cultura popular e da cultura de massa”, com o fim de assegurar a comunicabilidade com seus leitores, sendo uma delas a estética da redundância.

Tal estratégia narrativa, cuja noção é retirada do ensaio “Fechado para balanço”, um dos que compõem a obra *Nas malhas da letra* (2002), de autoria do escritor e teórico/crítico literário Silviano Santiago, é explicitada por Silva (2006) nos seguintes termos: “[...] enquanto a ‘estética da elipse’ ‘requer a existência de um leitor culto’, a ‘estética da redundância’, cujo traço distintivo é a repetição, atende ao leitor comum, uma vez que a reiteração explicita e torna a leitura confortável” (p. 116).

De acordo com Santiago (2002), no âmbito da estética da elipse, a da redundância foi sempre desconsiderada ou vista como um ‘defeito’. Contudo, ele explicita que tal redundância/repetição tem como objetivo diminuir o “hermetismo do enigma narrativo para o leitor comum” – o qual, para ele, “[...] é aquele que, diante de um texto dramático, qualquer que seja ele, se sente mais à vontade no explicado do que no enigma” (p. 103). Ou seja, ao fazer uso dessa ferramenta estilística, o escritor torna o texto mais claro e acessível ao leitor não especializado.

Também é Santiago (2002) quem nos aponta o significado político-social que a adesão do escritor à estética da redundância pode produzir em nossa sociedade:

Se a estética da elipse requer a existência de um leitor culto, pois a obra é escrita dentro de padrões de linguagem que exigem o melhor que uma elite pode oferecer a si própria no seu tempo, já a estética da redundância, direcionada com fins a uma intervenção crítica no mercado, propicia uma aproximação do texto com um círculo maior de leitores. O objeto livro – que veicula a ficção escrita na sociedade ocidental – poderia assim desprender-

se da classe que normalmente o consome – as elites letradas – e percorrer um caminho menos arrogante dentro do panorama cultural brasileiro (p. 104).

Talvez, a presença desse e de outros recursos próprios de uma escrita popular/massiva no conjunto da produção de Jorge Amado, ao mesmo tempo em que explique a expansão de sua recepção junto ao leitor comum, também pode nos ajudar a compreender, com base nesse ensaio de Santiago (2002), os motivos pelos quais parte da crítica especializada não receba bem a obra amadiana.

No que concerne ao caráter social da literatura de Jorge Amado, ao modo como esse aspecto é posto como objeto de sua escrita – temas, personagens, enredo voltados à representação do excluído/marginalizado socialmente – pode influenciar/afetar o leitor comum, vejamos as opiniões que os remetentes-leitores de “Cartas de fãs” emitiram a esse respeito.

Iniciemos pela carta de uma leitora de Santo André (SP), datada de 1977, cuja remetente informa que está pensando em participar de um programa televisivo destinado a premiar aquele que mais souber sobre o escritor e sua obra. Nessa carta, ela assim diz: “Acho que vou me inscrever pois vale a pena falar de você, das coisas que você faz, porque você e [sic] gente é povo é Brasil nosso” (carta de fã de p. 21). Pelo volume de leituras que a remetente demonstra possuir da obra amadiana – a ponto de pensar em se inscrever num concurso sobre a vida e a obra do autor –, ela não somente percebeu o interesse de Jorge Amado pela classe socialmente menos favorecida, bem como a postura dele em relação a essa camada social, que a leitora-remetente parece ver não como alguém que, embora demonstre empatia, coloca-se numa posição superior. Pelo contrário, ela o enxerga como parte desse povo, “é povo”, é alguém que, para ela, compartilha das alegrias e tristezas que essa grande parcela da população brasileira vivencia.

Embora a literatura não tenha compromisso com a realidade, alguns de nossos escritores brasileiros dela se ocupam em sua produção. É o caso de Jorge Amado. E esse “alto grau de aderência ao real” afirmado por Silva (2006, p. 55), além de apreciado pelo leitor comum, exerce uma função social em sua vida, por meio do despertar de um novo olhar sobre o contexto histórico-social que o cerca, conforme pode-se inferir pelas transcrições abaixo:

[...] Aprendi a ver a abolição com outros olhos, principalmente que ela foi conquistada e não dada [após a leitura de *Bahia de Todos os Santos*] (carta de fã, p. 43, grifo nosso).

[...] Eu nunca discuto política, tenho também as minhas idéias, mas quando um ser humano sofre, qualquer coisa se revolta dentro da gente. Tudo isto eu pensei lendo êste livro do sr. [*Subterrâneos da liberdade*]. Algumas coisas são humanas, mas outras estão contra a vida e negam a vida (carta de fã, p. 53, grifo nosso).

[...] adorei a obra [*Gabriela, cravo e canela*], pois eu me identifiquei com a personagem Malvina, uma moça que rompeu com todas as barreiras sociais e colocando uma nova visão na emancipação feminina. Evoluindo a estrutura social de Ilhéus, a missão do escritor é propagar educação, cultura, visão, conscientização para que haja um mundo melhor [carta de 1976] (p. 99, grifo nosso).

Embora tais opiniões/julgamentos sejam expressos por leitores não especializados, é interessante notar que estes conseguem perceber a importância e a diferença que uma escrita comprometida com as problemáticas do seu tempo pode promover no cotidiano daqueles que, por si sós, por motivos vários – como a falta de acesso a uma educação de qualidade – não conseguem chegar a esse nível de entendimento e, por isso, compreendem a importância daqueles que contribuem para o seu crescimento político-intelectual, como é o caso do leitor da última citação.

Como se pode verificar acima, em todos os aspectos avaliativos da obra de Jorge Amado pelo leitor comum, aqui representados pelos leitores-remetentes das “Cartas de fãs”, podemos deduzir que esta recebeu uma avaliação positiva desse tipo de público.

Todavia, com o fim de possibilitar uma visão mais abrangente acerca da recepção da obra amadiana em relação ao leitor comum, apresentaremos, abaixo, um breve histórico de sua expansão juntos aos meios de comunicação de massa traçado principalmente por Silva (2006), seguido de alguns dados extraídos de livros, bem como de matérias veiculadas em jornais e revistas nacionais, especializadas ou não, relativas às vendas e/ou adaptação de seus romances para a televisão/cinema, dentro e fora do Brasil.

3.3.4 Breve histórico da expansão da obra amadiana para as mídias

Para melhor compreendermos o contexto e a forma como se deu a expansão da obra de Jorge Amado para os denominados meios de produção de massa, afetando, assim, a recepção de sua obra junto ao leitor comum, apresentaremos, a seguir, extraído dos importantes estudos de Silva (2006) e de Paulo Tavares (1980),

um breve histórico das circunstâncias históricas em que o texto do autor baiano extrapola o campo literário.

Assim, por meio da análise da cobertura feita pela mídia nacional acerca do falecimento de Jorge Amado, ocorrido em agosto de 2001, em seu capítulo “No adeus a Jorge Amado”, Silva (2006) afirma que toda a publicidade então produzida é reveladora da forma como a recepção do escritor vai além do campo literário. E, reforçando seu argumento, a autora passa a descrever, nas páginas seguintes, como se deu essa propagação para os meios extraliterários, cujo efeito foi o de, por meio da “dessacralização”¹⁰ do texto, proporcionar, num país de maioria iletrada, que aqueles que não tinham, passassem a ter acesso à obra do escritor baiano – é certo que não nos moldes definidos pela elite culta do país.

A autora elabora a seguinte cronologia das adaptações da obra do romancista para os meios televisivo e radiofônico:

Já no ano de 1940, o romance *Mar Morto* fora adaptado como novela de rádio, na Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Seguiram-se outras adaptações, relevantes também para a formação do público de Jorge Amado, quando o rádio era o maior meio de comunicação de massa no país: em 1941, ‘Mar Morto’, pela Rádio El Mundo, de Buenos Aires; em 1945, as peças radiofônicas ‘Mar Morto’ e ‘Terras do sem fim’; em 1946, ‘Jubiabá’ e ‘São Jorge dos Ilhéus’, todas pela Rádio São Paulo. No ano de 1950, a Radiodiffusion Française de Paris transmite ‘Terras do sem fim’ e em 1951 é a vez de ‘O Cavaleiro da Esperança’, em Praga, produções decorrentes das relações de Jorge Amado com o Partido Comunista no exterior, o que contribuiu para sua recepção pelo público estrangeiro, particularmente na Europa (Silva, 2006, p. 155).

No cinema, de acordo com Silva (2006), Jorge Amado estreia em 1948, com *Terras do sem fim* (1943), sob o título “Terras violentas”, uma produção da companhia cinematográfica Atlântida. E, complementarmente, temos o levantamento realizado pelo estudioso Paulo Tavares, em seu outro trabalho essencial sobre a obra de Jorge Amado, *O baiano Jorge Amado e sua obra* (1980, p. 125-126), e que aqui assim resumimos, respectivamente, por obra, ano de aquisição dos direitos autorais, nome e país do adquirente: *Mar Morto*, em 1957, Carlo Ponti, da Itália; *Gabriela, cravo e canela*, em 1960, Metro Goldwin Mayer, dos Estados Unidos; *Seara Vermelha*, em 1963, Proa Filme, Brasil; *As discutidas aventuras do comandante Vasco Moscoso de Aragon, capitão de longo curso*, em 1965, pela

¹⁰ Definido por Silva (2006, p. 165) como o ato resultante da estratégia adotada por Jorge Amado, no sentido de permitir/promover a circulação/transmissão/reprodução de sua obra através dos meios de comunicação de massa, tais como emissoras de rádio e TV, histórias em quadrinhos, cordel e cinema, com o fim de aproximá-lo de seu público.

empresa *Warner Brothers Inc.*, Estados Unidos; *Capitães da Areia*, em 1971, *Hall Bertlet*, Estados Unidos; *Dona Flor e seus dois maridos*, em 1971, pelo cineasta Luís Carlos Barreto, Brasil; *Tenda dos milagres*, 1975, pelo cineasta Néelson Pereira dos Santos, Brasil; e *Os pastores da noite*, em 1975, pelo cineasta Marcel Camus, França.

Certamente, as adaptações da obra de Jorge Amado para o cinema não se esgotam na listagem acima. Todavia, acreditamos que esta dá conta do propósito deste novo parêntese, que é o de apresentar brevemente o contexto em que a produção literária chega aos meios de comunicação de massa, conforme nos relatam Silva (2006) e Tavares (1980).

Ademais, Silva (2006, p. 155) nos conta que, em 1957, após o lançamento do romance *Terras do sem fim* no formato de história em quadrinhos, publicado pela “Coleção Maravilhosa”, da Editora Brasil-América¹¹, em 1966, a extinta TV Tupi transmitiria em forma de novela o mesmo romance. Nos anos seguintes, várias obras do escritor baiano alcançam velozmente as telas do cinema e da TV, principalmente pelas telas da Rede Globo. Segundo a autora, com o fim de aumentar o seu público e fazer da telenovela um produto de exportação, essa emissora começa, a partir da década de 1970, a investir em tal gênero, promovendo, dessa forma, sua consolidação. Assim sendo, conhecedora do prestígio que o escritor já gozava à época, por meio do alto número de venda de seus livros, depois da TV Tupi, em 1975, a Globo exhibe a novela intitulada “Gabriela”, baseada na obra *Gabriela, cravo e canela* (1958), que seria a primeira de muitas adaptações dos romances amadianos realizadas por essa e outras redes de televisão, como Manchete, Record e Bandeirantes, a qual resultou numa “audiência extraordinária” para a emissora. Mas, e para a recepção da obra de Jorge Amado, qual foi o efeito?

Nessa década, as sucessivas adaptações constituíram-se em um marco diferenciador na história da recepção de Jorge Amado por ampliarem significativamente a vendagem de seus livros e por difundirem a sua figura de mediador cultural, exposta, cada vez mais, na mídia [...]. A cada novela realizada a partir de suas narrativas, eram contabilizados milhões de exemplares vendidos (Silva, 2006, p. 156).

Ademais, Silva (2006), mesmo reconhecendo que as novelas angariaram um público maior para a obra de Jorge Amado, afirma que foram os filmes adaptados

¹¹ Integram a mesma coleção de histórias em quadrinhos os romances *São Jorge dos Ilhéus* (1958), *Mar Morto* (1960) e *Gabriela, cravo e canela* (1961).

para o cinema os grandes responsáveis por consolidar o êxito nacional e internacional de sua produção, citando, como exemplo, o filme *Dona Flor e seus dois maridos*, o qual foi assistido por 12 milhões de pessoas no cinema.

É importante salientar que, se é verdade a afirmação de parte da crítica especializada, no sentido de atribuir muito do sucesso do romancista baiano ao seu trânsito na mídia, também é verdade que seus romances só foram admitidos em tal meio por já possuir o reconhecimento de um público considerável para um país em que a leitura historicamente costuma ser um privilégio de poucos.

Outrossim, no que se refere a dados de venda de livros encontrados na obra de Silva (2006), a autora nos informa que, após a divulgação da morte do escritor, a livraria virtual norte-americana *Amazon* anunciou que, “Dentre os mais vendidos, encontram-se *Dona Flor e seus dois maridos* e *Gabriela, cravo e canela*” (Silva, 2006, p. 157), fato que vem reforçar o motivo da escolha do nosso *corpus*.

Ainda que o panorama traçado por Tavares seja parcial, uma vez que seu livro *O baiano Jorge Amado e sua obra* fora lançado em 1980, e, depois dessa data, tenham sido publicados, em vida, outros nove livros e, *post mortem*, o livro de crônicas, *Hora da Guerra* (2008), revela-se pertinente à percepção do alcance da recepção da produção amadiana, ao reunir em seu estudo informações/dados que não se mostram fáceis de encontrar, em razão da vasta quantidade de livros que compõem o conjunto da obra amadiana, bem como da dificuldade no controle e/ou divulgação do número de tiragens, vendas etc. Dito isso, atentemo-nos para alguns números que o autor nos apresenta:

[...] a bagagem literária de Jorge Amado monta a vinte e nove títulos publicados [em cujo rol, *Tieta do Agreste* (1977) está em última posição e são contabilizados os contos *História do Carnaval* (1945), *De como o mulato porciúncula descarregou seu defunto* (1963) e *As mortes e o triunfo de Rosalinda* (1965)], com cerca de oito mil e setecentas páginas, e suas obras contavam, em junho de 1978, 684 edições brasileiras [...]. A obra amadiana foi objeto, também até junho de 1978, de 260 traduções diversas em trinta e oito idiomas diferentes, cujas primeiras edições englobam 377 lançamentos, afora mais 40 edições portuguesas [...], tudo o que abrangia, naquela data, quarenta e oito países estrangeiros [...] (Tavares, 1980, p. 192, grifo nosso).

No quadro n. 2 anexado à página 195 da obra de Tavares (1980), é possível concluir, com base no total de edições de cada obra literária, que as mais vendidas até junho de 1978 foram: *Gabriela, cravo e canela* (55), *Mar Morto* (45) e *Capitães da Areia* (44). A partir desses dados e de outros retirados de matérias jornalísticas diversas, selecionamos as obras sob análise nesta dissertação, por geralmente

figurarem **dentre** as mais conhecidas e/ou vendidas – e não necessariamente por corresponderem às três primeiras mais vendidas –, tendo em vista não haver consenso acerca desse *ranking*.

Essa dificuldade no acesso ou no controle de dados referente à obra amadiana é compartilhada também por Tavares (1980), o qual nos assegura que é impossível saber o número de exemplares de livros do romancista baiano impressos no Brasil e no exterior. Isso se daria, de acordo com o autor, pela falta no controle de tiragens por parte de algumas editoras nacionais e estrangeiras, com exceção das portuguesas. Contudo, ele afirma, com base em estimativas publicadas na imprensa até o ano de 1976, que foram impressos, em âmbito nacional e internacional, cerca de 16,5 milhões de livros.

3.3.5 A recepção de Jorge Amado traduzida em números na imprensa nacional

Na tentativa de localizar ou mesmo de atualizar tais dados, fomos em busca de matérias jornalísticas, em sítios governamentais e de revistas e/ou jornais de âmbito nacional, especializadas ou não, que se referissem ao quantitativo ou mesmo a estimativas dos exemplares dos livros amadianos publicados e/ou vendidos.

Ainda que em tais notícias, por diversas vezes, haja críticas ao estilo do renomado escritor, estas costumam fazer referência numérica à amplitude de sua recepção junto ao grande público. No caso da matéria de autoria do jornalista Ricardo Westin, extraída do portal *Agência Senado*, vinculado à Secretaria de Comunicação Social do Senado Federal, intitulada “O brasileiro que levou a Bahia (e o Brasil) para o mundo”¹², os trechos dela abaixo copiados são exemplificativos dos aspectos abordados nas matérias relativas à popularidade de Jorge Amado em reconhecidos veículos da imprensa nacional, popularidade esta que, no texto em comento, pode ser representada/traduzida por meio dos seguintes números/informações:

Apenas no Brasil, Jorge Amado vendeu mais de 20 milhões de livros. Provou que best-sellers também podem ter valor literário. Sua obra chegou a mais 55 países, traduzida para idiomas que vão do russo ao catalão, do árabe ao guarani. Gabriela, Clove and Cinnamon, a versão em inglês, chegou a figurar na lista dos mais vendidos do New York Times.
[...]

¹² Publicada em 15.08.2012, por ocasião das comemorações pelo centenário de nascimento do escritor, como fizeram diversos outros veículos da imprensa.

Na disputa pelo título de escritor brasileiro mais lido no mundo, Jorge Amado fica atrás apenas de Paulo Coelho.

No quesito adaptação para cinema e televisão, entretanto, nenhum romancista brasileiro conseguiu bater Jorge Amado. A lista de obras adaptadas é extensa. Basta citar *Tieta do Agreste*, *Dona Flor e seus Dois Maridos* e, de novo, *Gabriela*, *Cravo e Canela*, que foram transformadas tanto em telenovelas quanto em filmes.

[...]

Jorge Amado teve uma produção literária extraordinariamente intensa. Entre as décadas de 1930 e 1990, publicou três dezenas de obras. O senador [...] acredita que seus livros, inclusive os mais antigos, jamais deixaram de ser atuais.

— A memória de Amado esteve sempre relacionada à valorização social e cultural do Brasil. [...]. Tudo isso é refletido na tamanha aceitação de sua obra por diferentes públicos.

[...]

— Jorge Amado é o que se pode chamar de romancista bairrista e, ao mesmo tempo, universal. [...] - disse a senadora [...] (Westin, 2012).

De caráter mais taxativo ainda é a matéria do reconhecido jornal *Folha de São Paulo*, que em um dos textos publicados por ocasião do falecimento do romancista em 07.08.2001, intitulado “Jorge Amado já vendeu mais de 20,7 milhões de livros” (acesso em 29 de junho de 2023), distribuiu os citados milhões de livros vendidos da seguinte forma:

Veja o ranking dos dez livros mais vendidos do escritor:

- 1- "Capitães da Areia", de 1937 (231 páginas) - 4,3 milhões
- 2- "A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água", de 1961 (103 páginas) - 3,2 milhões
- 3- "Gabriela Cravo e Canela", de 1958 (358 páginas) - 2 milhões
- 4- "Tocaia Grande: A Face Obscura", de 1984 (421 páginas) - 1,7 milhão
- 5- "Mar Morto", de 1936 (223 páginas) - 1,5 milhão
- 6- "Tieta do Agreste", de 1977 (590 páginas) e "Dona Flor e Seus Dois Maridos", de 1966, ambos com 800 mil cópias
- 7- "Farda Fardão Camisola de Dormir: Fábula para Acender uma Esperança", de 1979 (239 páginas) - 700 mil
- 8- "O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: Uma História de Amor", de 1976 (51 páginas) - 600 mil
- 9- "O Capitão de Longo Curso", de 1961 (243 páginas) - 400 mil
- 10- "Terras do Sem Fim", de 1943 (273 páginas) - 350 mil.

É interessante destacar que, como mencionado anteriormente, não é fácil encontrar dados das tiragens e/ou número de exemplares vendidos das obras de Jorge Amado¹³, como se pode verificar em outra matéria da *Folha de S. Paulo*¹⁴, publicada sob o título "Obras de Jorge Amado foram traduzidas para 49 idiomas", a qual, além de trazer dados interessantes sobre a abrangência da obra amadiana no Brasil e no exterior, informa que "Somente na Fundação Casa de Jorge Amado estão

¹³ Na matéria, a *Folha* não divulgou a fonte dos dados.

¹⁴ Esta é mais uma matéria dentre as publicadas em virtude do falecimento do autor, em 06.08.2001.

registradas 85 publicações de autores nacionais e estrangeiros que falam sobre o escritor e sua obra" (*Folha*, acesso em 09/11/2023).

Ainda de acordo com a *Folha*, Jorge Amado seria o "escritor brasileiro mais conhecido no exterior", pois suas "32 obras" foram "traduzidas para 55 países em 49 idiomas". Afirma, ainda, que ***Gabriela, cravo e canela*** (1958), traduzido para 30 idiomas, é o romance **mais vendido no exterior**, e ***Capitães da areia*** (1937), o **mais vendido no Brasil**.

À reportagem de Gonçalo Júnior, "Por que amar Jorge?", publicada na *Revista Pesquisa FAPESP*¹⁵, Ilana Seltzer Goldstein revela que, de acordo com informações repassadas pela editora Companhia das Letras, apenas no período de 1975 a 1995, foram vendidos, no Brasil, cerca de 20.050.000 exemplares de romances amadianos.

Para resumir e reforçar o quanto aqui procuramos demonstrar a respeito da abrangência da recepção amadiana, tanto no âmbito nacional quanto no internacional, citaremos uma frase contida na matéria publicada em 10.08.2022, "Jorge Amado completaria 110 anos nesta quarta-feira"¹⁶ (acesso em 06 nov. 2023), veiculada em uma das mais influentes emissoras de televisão do país, a Rede Globo: "Foram 49 obras, em uma vida dedicada à literatura. O escritor, traduzido para cerca de 49 idiomas, apresentou ao mundo um Brasil a partir da Bahia". Apesar de dar margem à dubiedade esse número de obras (49), a frase, vinda de um dos mais influentes veículos de comunicação de massa, deixa revelar o significativo papel que a obra amadiana representou não somente no campo da literatura, como também econômico e social, ao dar a conhecer o mundo o nosso povo, nossos costumes etc.

Longe de esgotar as possibilidades de reunião e apresentação dos indicadores referentes ao alcance da recepção da ficção amadiana ante o leitor comum, por meio dos dados relativos à adaptação, tradução, vendagem de seus livros divulgados pela mídia, acreditamos que as observações aqui expostas ao menos se aproximaram ou não fugiram a tal propósito.

Assim, para encerrar este segundo capítulo, considerando as informações apresentadas nesta seção, retomaremos o levantamento anteriormente realizado em relação às apreciações emitidas por representantes da crítica especializada

¹⁵ Revista especializada mantida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

¹⁶ Extraída do sítio da Globo (<https://g1.globo.com/>), no espaço destinado às publicações do programa jornalístico "Jornal Nacional".

brasileira e estrangeira (Tabela 1), para agora confrontá-las às do dito leitor comum (Tabela 2), apenas para termos uma visão mais clara em relação aos juízos emitidos pelos diferentes tipos de público receptores do romance amadiano.

TABELA 2

C R Í T I C O S / E S C R I T O R E S B R A S I L E I R O S	NOMES	CRITÉRIOS	AVALIAÇÃO			RESULTADO FINAL		
					NÃO AVALIADO	POSITIVO	NEGATIVO	NEUTRO
	TRISTÃO DE ATHAYDE	Linguagem			()	(X)	()	()
		Âmbito (Universal)			(X)			
		Estrutura/gramática			(X)			
		Personagens			()			
		Enredo/narrativa			()			
		Função social			()			
	ALFREDO BOSI	Linguagem			()	()	(X)	()
		Âmbito (Universal)			()			
		Estrutura/gramática			()			
		Personagens	()	(X)	()			
		Enredo/narrativa	()	(X)	()			
		Função social	()	(X)	()			
	ANTONIO CANDIDO	Linguagem	()	(X)	()	()	()	(X)
		Âmbito (Universal)	()	()	(X)			
		Estrutura/gramática	()	()	(X)			
		Personagens	()	()	(X)			
		Enredo/narrativa	()	()	()			
		Função social	(X)	()	()			
	LUIZ COSTA LIMA	Linguagem	()	(X)	()	()	(X)	()
		Âmbito (Universal)	()	(X)	()			
		Estrutura/gramática	()	(X)	()			
		Personagens	()	(X)	()			
		Enredo/narrativa	(X)	()	()			
		Função social	()	(X)	()			
OTTO MARIA CARPEAUX	Linguagem	()	(X)	()	()	(X)	()	
	Âmbito (Universal)	()	(X)	()				
	Estrutura/gramática	()	(X)	()				
	Personagens	()	()	(X)				
	Enredo/narrativa	()	(X)	()				
	Função social	()	(X)	()				
JOSÉ CASTELLO	Linguagem	(X)	()	()	(X)	()	()	
	Âmbito (Universal)	()	()	(X)				
	Estrutura/gramática	(X)	()	()				
	Personagens	(X)	()	()				
	Enredo/narrativa	(X)	()	()				
	Função social	(X)	()	()				
ANA MARIA MACHADO	Linguagem	(X)	()	()	(X)	()	()	
	Âmbito (Universal)	(X)	()	()				
	Estrutura/gramática	(X)	()	()				
	Personagens	(X)	()	()				
	Enredo/narrativa	(X)	()	()				
	Função social	(X)	()	()				
	NOMES	CRITÉRIOS	AVALIAÇÃO			RESULTADO FINAL		
			ATENDE	NÃO ATENDE	NÃO AVALIADO	POSITIVO	NEGATIVO	NEUTRO

CRITÉRIOS / ESSÊNCIAS	SUDHA SWARNAKAR	Linguagem	(X)	()	()	(X)	()	()
		Âmbito (Universal)	(X)	()	()			
		Estrutura/gramática	(X)	()	()			
		Personagens	(X)	()	()			
		Enredo/narrativa	(X)	()	()			
		Função social	(X)	()	()			
	CLAUDE GUMÉRY-EMERY	Linguagem	(X)	()	()	(X)	()	()
		Âmbito (Universal)	(X)	()	()			
		Estrutura/gramática	(X)	()	()			
		Personagens	(X)	()	()			
		Enredo/narrativa	(X)	()	()			
		Função social	(X)	()	()			
	MIA COUTO	Linguagem	(X)	()	()	(X)	()	()
		Âmbito (Universal)	(X)	()	()			
		Estrutura/gramática	(X)	()	()			
		Personagens	(X)	()	()			
		Enredo/narrativa	(X)	()	()			
		Função social	(X)	()	()			
	JEAN ROCHE	Linguagem	(X)	()	()	(X)	()	()
		Âmbito (Universal)	(X)	()	()			
		Estrutura/gramática	(X)	()	()			
		Personagens	(X)	()	()			
		Enredo/narrativa	(X)	()	()			
		Função social	(X)	()	()			
MALCOLM SILVERMAN	Linguagem	(X)	()	()	(X)	()	()	
	Âmbito (Universal)	()	()	(X)				
	Estrutura/gramática	(X)	()	()				
	Personagens	(X)	()	()				
	Enredo/narrativa	(X)	()	()				
	Função social	(X)	()	()				
LEITORES COMUM	CRITÉRIOS		AVALIAÇÃO			RESULTADO FINAL		
			ATENDE	NÃO ATENDE	NÃO AVALIADO	POSITIVO	NEGATIVO	NEUTRO
		Linguagem	(X)	()	()	(X)	()	()
		Âmbito (Universal)	(X)	()	()			
		Estrutura/gramática	(X)	()	()			
		Personagens	(X)	()	()			
		Enredo/narrativa	(X)	()	()			
Função social	(X)	()	()					

Grosso modo, considerando as respostas atribuídas genericamente por cada tipo de público aos critérios analisados na obra de Jorge Amado, da observação da Tabela 2, é possível constatar que, da confrontação entre os três diferentes grupos, apenas o da crítica brasileira apresenta avaliações negativas.

Concluída esta etapa do trabalho, o próximo e último capítulo se destina, em razão das divergências existentes em sua recepção, à busca por investigar/analisar, com base no *corpus* literário, se as estratégias narrativas usadas na produção

amadiana tendem a garantir ao escritor e à sua escrita uma avaliação positiva ou negativa.

4 TRÊS ROMANCES *BEST-SELLERS* AMADIANOS E SUAS DIVERGENTES RECEPÇÕES

Melius est reprehendunt nos grammatici quam non intelligat populi (Melhor sermos repreendidos pelos gramáticos do que não sermos entendidos pelo povo).

Santo Agostinho

Esta etapa da nossa escrita dissertativa tem como proposta a investigação/análise da presença de elementos compreendidos como constituidores do texto narrativo e o modo como são utilizados na construção da obra amadiana, delimitada ao seu *corpus* literário, do qual fazem parte as obras *Capitães da Areia* (1937), *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1959) e *Mar Morto* (1936). Pretendemos, ainda, observar como estes elementos/ferramentas corroboram para uma recepção positiva ou negativa por parte de seus leitores, seja o especializado ou o comum.

Para tanto, no intuito de ratificar a escolha do *corpus*, elaboramos as Tabelas de n. 3 e 4, sistematizando os dados/informações apresentados especialmente no final do capítulo anterior, no que tange à quantidade de edições (tiragem) e/ou vendagem de exemplares dos romances de Jorge Amado, cujas fontes foram Tavares (1980), Fundação Casa de Jorge Amado¹⁷ e Folha de S. Paulo – no *ranking* constante da matéria publicada em 07.08.2001.

Tabela 3 – Número de edições

OBRAS	FONTE 1	FONTE 2	POSIÇÃO
Capitães da areia	44	122	1°
A morte e a morte de Quincas Berro Dágua	43	96	2°
Mar Morto	45	95	3°
Gabriela, cravo e canela	55	94	4°
Terras do sem-fim	37	78	5°
Jubiabá	35	64	6°
Os velhos marinheiros	39	60	7°
Dona Flor e seus dois maridos	30	58	8°
O país do carnaval	33	57	9°
São Jorge dos Ilhéus	36	53	10°

Fonte 1: Tavares (1980).

Fonte 2: Fundação Casa de Jorge Amado

Tabela 4 – Número de vendagem

OBRAS	QUANT. EXEMPLARES	POSIÇÃO
Capitães da areia	4.300.000	1°
A morte e a morte de Quincas Berro Dágua	3.200.000	2°
Gabriela, cravo e canela	2.000.000	3°
Tocaia Grande	1.700.000	4°
Mar Morto	1.500.000	5°
Tieta do Agreste / Dona Flor e seus dois maridos	800.000	6°
Farda, fardão, camisola de dormir	700.000	7°
O gato malhado e a andorinha Sinhá	600.000	8°
O capitão de longo curso	400.000	9°

¹⁷ Disponível em <https://www.jorgeamado.org.br/>. Acesso em 05.nov.2023.

Terras do sem-fim	350.000	10º
-------------------	---------	-----

Fonte: Folha de S. Paulo

Preliminarmente, é importante salientar que, embora reconheçamos que o expressivo número de vendas de uma obra não é o único critério que esta deve atender para ter confirmada a sua autenticidade/validade, compreendemos que tal critério ao menos aponta para essa direção. O que é o caso do *corpus* escolhido neste trabalho, haja vista que os três livros figuram entre os *best-sellers* amadianos. Além disso, outros fatores foram determinantes, como número de tradução, adaptações para o cinema, televisão, teatro etc. Ressaltamos que não estamos a nos referir aos três primeiros nos *rankings* aqui apresentados. Estes nos serviram de balizas, após várias pesquisas empreendidas na *internet* e em livros, por meio das quais pudemos observar que as posições das obras variam um pouco de lugar até a 10ª colocação, mas são quase sempre os mesmos títulos. Ademais, conforme vimos em citações anteriores, não há um banco de dados único, completo. Nem mesmo a Fundação Casa de Jorge Amado reúne e publica tais estimativas.

Dito isso, passemos ao exame das obras que compõem o *corpus* ficcional, reafirmando que tal análise será norteadada, maioritariamente, pela observação do funcionamento daqueles elementos que compreendemos como constituidores do texto narrativo, tais como personagens, enredo, função social e linguagem – subdivida em gramatical e estilística –, por seu caráter menos subjetivo, se comparados aos parâmetros de juízo de valor estabelecidos pela crítica.

4.1 Capitães da Areia (1937)

O que torna *Capitães da Areia* um sucesso de vendas? Isto é, quais os motivos para que seja um sucesso de público? Qual o perfil do leitor que o aprecia? E por quê? Esses são alguns dos questionamentos que nortearão nossa discussão nesta seção.

Publicado em 1937, é considerado o livro mais vendido de Jorge Amado, conforme vimos nas fontes retromencionadas. A obra narra a história de vários meninos/adolescentes que moram nas ruas da cidade de Salvador, na Bahia, cujo único lugar para dormir que encontram é um velho trapiche. São menores abandonados à própria sorte, os quais, para sobreviver, praticam pequenos delitos, motivo pelo qual são perseguidos e, por diversas vezes, vítimas da violência policial.

Para se protegerem, acabam formando um bando. Todos os personagens têm um histórico de vida marcado pelo abandono, negligência e até atos de violência praticados por parte de suas famílias e da sociedade, principalmente por meio das instituições que a representam.

O bando, denominado "Capitães da Areia", como o próprio nome indica, refere-se à maneira como os meninos se sentem em relação não somente à cidade de Salvador, como um todo, mas, especialmente, ao lugar que têm como uma referência de casa/moradia/abrigo, o "velho trapiche", local onde dormem, localizado próximo ao "areal do cais do porto". Desse lugar, são os "capitães", os comandantes. E é no areal que a vida deles acontece: das atividades diárias para arranjar dinheiro e alimento até os encontros amorosos. Como principais personagens desse bando – que é integrado por cerca de 100 crianças e adolescentes, com idade entre 9 e 16 anos – estão: Pedro Bala, que é o líder deles, menino esperto, inteligente e corajoso, que chefia o bando com base num código de ética em que o companheirismo e a responsabilidade são os pilares; João Grande, um negro grande e forte, de alma bondosa; João José, apelidado de Professor, pelo seu amor aos livros e por apresentar dotes artísticos; Pirulito, um menino espiritualizado e tímido, que sonhava se tornar padre; Gato, bonito e sedutor; Sem-Pernas, um menino revoltado e astucioso, "o espião do grupo", aquele que, por vezes, valia-se de sua deficiência na perna para angariar a simpatia das senhoras da cidade, ao adotar uma postura humilde e tristonha, acabando por furtá-las; Boa-Vida, "mulato truncado e feio", um malandro por excelência, não gostava de nenhum tipo de trabalho; Dora, criança que cuida de outra criança, seu irmão (Zé Fuinha), entra para o bando posteriormente, ao se envolver com Pedro Bala; e Volta Seca, afilhado de Lampião, que sonha em entrar para o bando do padrinho cangaceiro, além de outros personagens secundários. Fora do bando, uma das criaturas fictícias de maior destaque está o padre José Pedro, que, na obra, é o único representante ligado a uma instituição social (a Igreja Católica) que presta algum apoio/auxílio a esses menores. É em razão de seu exemplo que Pirulito chega a pensar em entrar para a vida religiosa.

Pelo que se pode observar na obra, as criaturas nela existentes são dotadas de densidade psicológica compatível à *mimese* constituidora da criação literária, uma vez que são seres de tipos facilmente identificáveis na realidade. Elas apresentam sentimentos profundos, tais como angústia – que é um sentimento bem

presente na vida dos capitães da areia, como o Sem-Pernas –, dor emocional e revolta – quando vivenciam situações de humilhação, como no episódio em que Pirulito, para agradar um desconhecido vestindo um sobretudo, desenha seu retrato e, somente por isso, é chutado pelo homem, inclusive, no rosto –, alegria, prazer, bondade – este último, transparece no comportamento de vários personagens: Pedro Bala, João Grande, o Pe. José Pedro etc. –, companheirismo, empatia, amor.

Além disso, seus personagens, em determinados trechos da obra, passam a adotar comportamentos surpreendentes, contrários ao esperado pelo leitor, provocando neste, desse modo, o efeito de estranhamento. Tal efeito, sob o prisma da Estética da Recepção, é decorrente da distância entre o horizonte de expectativa do leitor e sua quebra ante o fato literário, fenômeno que, para Jauss (1994), constitui-se num dos elementos determinantes do caráter estético de uma obra. Assim, um possível exemplo desse estranhamento, que pode ocorrer em maior ou menor grau, a depender do saber prévio do qual dispõe o leitor e o contexto histórico em que se insere, é o episódio descrito na subseção do primeiro capítulo, intitulada "Família". Neste, o personagem Sem-Pernas, vive um dilema de difícil decisão para qualquer ser humano: a escolha entre seus próprios interesses e os dos demais indivíduos de uma coletividade, a qual exige uma boa dose de altruísmo. Ao ser colocado diante da opção de finalmente fazer parte de uma família e tudo que isso engloba – dispor dos carinhos e cuidados de um pai, uma mãe, além de não ter mais de se preocupar em como arranjar o alimento diário, moradia etc. –, diferentemente da expectativa de alguns leitores¹⁸, abdica dessa chance em favor de seus companheiros Capitães da Areia, conforme se pode ler no trecho abaixo.

Mas agora, deitado sobre a grama macia do jardim rico, vestido com boa roupa, penteado e com perfume, um livro de figuras ao lado, o Sem-Pernas pensava no Gringo quase morrendo, enquanto ele comia bem e vestia bem. Não só o Gringo estivera quase morrendo. Durante aqueles oito dias os Capitães da Areia continuaram mal vestidos, mal alimentados, dormindo sob a chuva ou embaixo das pontes. Enquanto isso, o Sem-Pernas dormia em boa cama, comia boa comida, tinha até uma senhora que o beijava e o chamava de filho. Se sentiu como um traidor do grupo. [...] Estes [os Capitães da Areia] eram seus companheiros, eram iguais a ele, eram as vítimas de todos os demais, pensava o Sem-Pernas. [...] Gostaria de continuar naquela vida. Mas que adiantaria isso para os Capitães da Areia? (Amado, 1978, p. 114)

¹⁸ Especialmente, dos críticos, pois lembremos que Machado (2006) cita essa mesma passagem narrativa para exemplificar como Jorge Amado se utiliza da surpresa como ferramenta narrativa, rompendo, assim, com estereótipos fixados pela elite crítica.

Em suma, é capaz de uma atitude da qual não recebeu nem o ensinamento nem o exemplo, pois a sociedade onde vive – aqui compreendida pelo Estado e seus organismos/instituições sociais –, cujo modelo foi pensado para justamente atender (e defender) aos interesses da coletividade, especialmente os dos denominados incapazes¹⁹, de acordo com a nossa lei maior, a Constituição Federal, não o faz de acordo com o preconizado, ao menos em sua integralidade, haja vista a quantidade de menores e adultos em situação de rua em nosso país até os nossos dias.

A persistência (infelizmente) desse problema social põe em evidência a atemporalidade de *Capitães da Areia*, seja em razão da atualidade de seu tema e/ou de seus personagens, meninos/as abandonados/as, que, para sobreviver, praticam pequenos furtos/roubos e até são utilizados pelo tráfico de drogas.

A história de *Capitães da Areia* (1937) ocorre num tempo não determinado, mas tem seu espaço ficcional delimitado à cidade de Salvador. Num tom mais voltado à realidade concreta, Jorge Amado descreve a rotina diária dos Capitães pelas ruas da capital baiana²⁰, sua busca pela sobrevivência individual e do grupo, detalhada nas cenas nas quais organizam e empreendem seus planos, sendo que estes não somente se relacionam a pequenos furtos e/ou delitos, como também a expedientes para ajudar os poucos amigos que possuem fora do bando, como a mãe de santo, Don'Aninha, no episódio em que a imagem de Ogum vai parar numa delegacia de polícia (p. 84). Contribui também para um efeito mais real desse ambiente urbano fictício, a estratégia usada pelo escritor de, em determinados trechos da narrativa, apresentar fragmentos do texto em formato de reportagens publicadas em jornal de grande circulação – Jornal da Tarde, numa clara referência ao real e famoso veículo da capital baiana, A Tarde²¹-, cuja existência se restringe a cidades maiores e/ou capitais, como é o caso de Salvador.

O tema central do abandono a que a sociedade relega muitas de suas crianças e adolescentes²², manifestado em forma de negligência, perseguição,

¹⁹ Tais como crianças e adolescentes, idosos e deficientes, pela menor capacidade de que dispõem na defesa de seus interesses.

²⁰ Em *Capitães da Areia* e em outras obras, Salvador é batizada pelo autor como "Cidade da Bahia".

²¹ Como explicitado na obra de Paulo Tavares, *Criaturas de Jorge Amado* (1985), o escritor usa dessa mesma estratégia em relação à criação de seus personagens, o que parece contribuir para a formação do real no texto amadiano.

²² Na obra, podem ser apontados outros temas de igual importância, tais como perseguição religiosa às religiões de matriz africana, a corrupção presente na mídia e na religião cristã, a exploração das classes dominantes em relação aos operários/trabalhadores, que gera a desigualdade social etc.

violência física e psicológica por parte da burguesia, atravessa toda a trama. O narrador vai intercalando à descrição da visão preconceituosa e imoral das classes dominantes em relação aos menores abandonados os relatos dos dramas vivenciados por esses menores diariamente, os quais, de modo oposto aos adultos, adotam comportamentos que revelam sensibilidade e generosidade. Nesse sentido, é interessante destacar que a diferente tipologia textual de reportagem, adotada pelo escritor baiano num texto em prosa, além de contribuir criativamente para a construção do real na ficção, mostrou-se uma eficiente ferramenta para chamar a atenção do leitor tanto para o problema do tratamento inadequado e a falta de políticas públicas por parte das classes dominantes/autoridades em relação àqueles que consideramos "o futuro do país", quanto lança luzes sobre a necessidade de uma postura mais crítica e cética por parte dos cidadãos diante dos meios de comunicação de massa – no caso, a imprensa escrita.

Em suma, ao fazer uso desse e de outros recursos descritivos, Jorge Amado tende a proporcionar, na mente do leitor, a aproximação entre os mundos real e imaginário, hipótese que, a julgar pelos depoimentos dos leitores-remetentes das "Cartas de fãs" relatados no capítulo anterior, é confirmada e, assim sendo, permite-nos inferir que o escritor preenche os requisitos para obtenção de uma avaliação de caráter positivo em relação ao enredo/narrativa criado em *Capitães da Areia*.

Lançado em setembro de 1937, período da ditadura de Getúlio Vargas (1937-1945), conhecido como Estado Novo, *Capitães da Areia*, assim como *O País do Carnaval*, *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá* e *Mar Morto*, teve vários de seus exemplares queimados numa praça de Salvador em novembro do mesmo ano²³ por representantes do regime varguista, provavelmente, porque consideraram seu teor subversivo – denúncia do descaso com que crianças e adolescentes abandonados são tratados pelas autoridades (governo). Tal ocorrência por si só nos parece suficientemente capaz de demonstrar a função social que essa obra exerceu naquele contexto, pois foi entendida como um risco à manutenção daquele regime ditatorial, em razão das críticas nele subentendidas. Isto é, funcionou como um instrumento de pressão sobre aqueles que temiam a liberdade, em todas as suas expressões, incluindo, a literária. Do contrário, não teriam dado a si o trabalho de incinerá-la.

Contudo, acreditamos que tal função social não se restringe ao passado. Ela ainda persiste no presente²⁴, se tivermos em conta o atual número de crianças e

²³ Conforme Tavares (1980), p. 32.

adolescentes em situação de rua no país – em 2011, eram cerca de 24 mil²⁵. A trama escrita por Jorge Amado – datada de 1937 –, ainda hoje, pode auxiliar o leitor a enxergar seu contexto histórico-social de maneira mais crítica, e, assim, provocar reflexão, debate e (talvez) mudança de postura frente a essa problemática, a qual, muitas vezes, não é assunto de noticiários ou de qualquer outro tipo de publicidade produzida pelos meios de comunicação de massa. Vê-se, assim, o importante papel social – tão combatido por alguns – que a literatura pode desempenhar na vida dos indivíduos, especialmente, para os mais pobres e/ou marginalizados, não somente ao se verem nela retratados, como também por mostrar-lhes que eles próprios podem ser instrumento da mudança/"revolução", como acontece na ficção com alguns personagens, como Pedro Bala, o Professor²⁶, João Grande e a grande maioria dos meninos que compunham o grupo dos Capitães da Areia. Jorge Amado faz de sua escrita, sua voz, um instrumento para conclamar o povo a produzir a mudança que quer ver em sua realidade:

[...] Uma voz que vem de todos os pobres, do peito de todos os pobres. Uma voz que diz uma palavra bonita de solidariedade, de amizade: "companheiros". Uma voz que convida para a festa da luta. [...] Voz poderosa como nenhuma outra. Porque é uma voz que chama para lutar por todos, pelo destino de todos, sem exceção. [...] Voz que atravessa a cidade e vem de todos os lados. Voz que traz com ela uma festa, que faz o inverno acabar lá fora e ser a primavera. A primavera da luta. Voz que chama Pedro Bala, que o leva para a luta. Voz que vem de todos os peitos esfomeados da cidade, de todos os peitos explorados da cidade. Voz que traz o bem maior do mundo, bem que é igual ao sol, mesmo maior que o sol: a liberdade. [...] A revolução chama Pedro Bala (Amado, 1978, p. 232).

Quanto à acusação da adoção de uma postura maniqueísta, em razão de seu antigo engajamento político, esta se deixa entrever em alguns trechos de *Capitães da Areia*, especialmente na caracterização de seus personagens. Naqueles pertencentes às classes dominantes, por exemplo, ao se referir a crianças ricas, ele assim as descreve: “meninos ricos e choramingentos” (p. 58). O mesmo se dá quanto a policiais: “soldados dos fazendeiros ricos” (p. 62), e pessoas ligadas à religião católica, como o hipócrita padre Clóvis - “E dificilmente se poderia dizer que o padre Clóvis acreditasse, pelo menos no inferno” (p. 67) - e beatas, como a viúva

²⁴ Embora, diferentemente da época do surgimento da obra, crianças/adolescentes possam contar com uma legislação mais voltada à garantia dos seus direitos, como a Constituição Federal de 1988 e, logo após, o Estatuto da Criança e do Adolescente (1990).

²⁵ De acordo com o último diagnóstico realizado a nível nacional (2011), pela Secretaria Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente. Dados obtidos de matéria publicada pelo Ministério da dos Direitos Humanos e da Cidadania.

²⁶ Ele encontra nas artes plásticas uma forma de mudar sua realidade e a das outras crianças.

Margarida, que tratava os Capitães da Areia com desprezo e preconceito, como no episódio narrado às folhas 71. De modo oposto, por exemplo, fez com que o padre José Pedro tenha sido, no seu passado, um operário, o que o teria tornado uma pessoa mais humana, sensível aos problemas alheios, ocorrendo o mesmo em relação a todos os personagens operários, pois estes é que fariam a revolução. Contudo, esse mesmo exemplo do padre José Pedro pode ser ilustrativo de que, ainda que seja real, tal maniqueísmo por parte do autor não é absoluto, pois o padre não precisou deixar seu sacerdócio para ser considerado um indivíduo de boa índole, mesmo que o autor teça sérias críticas à instituição a qual o personagem integra. Algo semelhante ocorre com os Capitães da Areia. Embora durante grande parte da narrativa, os Capitães sejam descritos como meninos de bom caráter, solidários, corajosos e até dóceis, em alguns momentos, o autor revela um lado cruel, impiedoso e até criminoso da face de alguns, como é o caso de um dos protagonistas, o Pedro Bala, líder do bando, no episódio em que estupra uma menina de quinze anos (p. 79-83). Dessa forma, ainda que atribua a culpa desses atos ao abandono social, não deixa de mostrar o lado ruim de personagens que poderiam ser mostrados unicamente como bons.

Além de ser uma obra fundante no que se refere à problemática nele abordada - não temos conhecimento de outra que, na literatura, tenha anteriormente abordado o tema do abandono da infância e juventude -, *Capitães da Areia* (1937) também cumpre um outro propósito social de Jorge Amado, o comunicativo, isto é, o de aproximar o povo de sua literatura, por meio de sua opção por léxicos e estruturas gramaticas que acabam por compor um texto de linguagem acessível e prazerosa (poética), como é o perfil do escritor baiano.

Enquanto alguns críticos – como vimos – consideram a linguagem amadiana chula, desleixada e desapegada das regras gramaticais, *Capitães da Areia*, que também recebeu avaliações negativas por uma parcela de críticos brasileiros, mostra-nos que a opção consciente por um vocabulário mais simples, coloquial, próximo mesmo da oralidade, pode ser uma forma de intervir no processo de exclusão histórico e social dos mais pobres, negros, mulheres e outras minorias, uma vez que propicia a inclusão desses marginalizados num espaço privilegiado que é, por vezes, o da literatura. Machado (2006), dentre outros autores aqui citados, confirmou-nos o papel primordial que Jorge Amado e sua obra tiveram na ampliação desse espaço de cultura, que era destinado apenas à elite.

Num país como o Brasil, em que grande parte da população ainda não tem acesso à educação ou a uma educação de qualidade, é *mister* buscarmos entender os mecanismos linguísticos subjacentes a essa linguagem amadiana que possibilitou ao escritor desempenhar esse significativo papel nos cenários social e literário. E *Capitães da Areia* pode funcionar bem como instrumento dessa análise, visto que, de acordo com o expressivo número de exemplares vendidos, conforme supramencionamos, pode ser considerado um livro bastante apreciado pelo leitor comum, até os nossos dias.

De modo sucinto, apontaremos apenas alguns aspectos linguísticos e/ou estilísticos que consideramos relevantes para o efeito, ao mesmo tempo, positivo e negativo de sua recepção junto ao público comum e especializado: a técnica denominada como “redundância/reiteração” ou “processo de retomada”, por Roche (1987), o uso da próclise no início de frase - considerado um erro gramatical -, e de vocábulos e/ou estruturas frasais que marcam sua linguagem oralizante e despretensiosa, todos analisados em *Capitães da Areia* (1937).

Exemplo da técnica da redundância/reiteração citada por Roche (1987), presente em *Capitães da Areia* (1937), é a passagem na qual Sem-Pernas e Gato discutem sobre um delito que este último praticou: “Agora, no meio do trapiche, o Sem-Pernas metia a ridículo o Gato, que perdera todo um dia para furtar um anelão cor de vinho, sem nenhum valor real [...]” (Amado, 1978, p. 31). Nesse trecho, que está contido na subseção “Noite dos Capitães da Areia” do capítulo 1, o autor interrompe a narração da cena da discussão dos dois meninos, volta à apresentação dos personagens protagonistas da trama, por meio da descrição de situações que ocorrem no decorrer de uma única noite, e, então, dez páginas adiante (p. 41), retoma o evento do desentendimento entre Sem-Pernas e Gato, reforçando para o leitor que todas aquelas situações se passaram no decurso de uma única noite, ou, nas palavras de Roche (1987, p. 193), “sugerindo assim a marcha do tempo”. O mesmo procedimento de retomada também pode ser visto no episódio em que o Pe. José Pedro vai ao trapiche para convidar o grupo dos capitães da areia para um passeio num carrossel armado numa praça de Itapagipe (p. 63). A descrição da visita é pausada pelo autor, para nos contar a trajetória de vida do José Pedro até se tornar sacerdote e como este conheceu Boa-Vida e, algumas páginas depois (p. 68), retoma a narração da ocasião da visita e seus desdobramentos. Essa é uma estratégia narrativa que mantém a atenção do leitor presa ao livro, pois uma

situação é entremeada por diversas outras, o que não deixa o texto entediante, cansativo, e, talvez, seja uma das explicações para a boa recepção de Jorge Amado em relação ao leitor comum.

No caso desse último episódio, por exemplo, o carrossel é utilizado por Jorge Amado como um símbolo/referência à infância, que é o tema central desta subseção, “As luzes do carrossel”. Escrita de uma forma alegre e poética, bem de acordo com o tema, o acontecimento da visita do sacerdote é parte de um painel em que o objetivo é maior: chamar a atenção do leitor para o fato de que aqueles menores abandonados são crianças e adolescentes como quaisquer outros – são capazes de rir, brincar, apreciar coisas belas, como qualquer indivíduo –, que o que as diferenciam das demais é o contexto de sofrimento em que vivem, e, como demonstração de sua crença nas nossas crianças e jovens, faz crer que, se lhes for oportunizado, viverão uma vida decente como qualquer cidadão. Jorge Amado enfatiza para o seu leitor que esses meninos e meninas, bem como os adultos que nomeamos como bandidos, na verdade, são, na maioria das vezes, vítimas de uma sociedade que os relegou ao esquecimento, como nesses excertos:

[...] O sertanejo [Volta Seca] trepou no carrossel, deu corda na pianola e começou a música de uma valsa antiga. O rosto sombrio de Volta Seca se abria num sorriso. Espiava a pianola, espiava os meninos envoltos em alegria. Escutavam religiosamente aquela música que saía do bojo do carrossel na magia da noite da cidade da Bahia só para os ouvidos aventureiros e pobres dos Capitães da Areia. Todos estavam silenciosos. [...] Então a luz da lua se estendeu sobre todos, as estrelas brilharam ainda mais no céu, o mar ficou de todo manso (talvez que Yemanjá tivesse vindo também ouvir a música) e a cidade era como que um grande carrossel onde giravam em invisíveis cavalos os Capitães da Areia. Nesse momento de música eles sentiram-se donos da cidade. E amaram-se uns aos outros, se sentiram irmãos porque eram todos eles sem carinho e sem conforto e agora tinham o carinho e o conforto da música. Volta Seca não pensava com certeza em Lampião nesse momento. Pedro Bala não pensava em ser um dia o chefe de todos malandros da cidade. O Sem-Pernas em se jogar no mar, onde os sonhos são todos belos (Amado, 1978, p. 60).

Como as crianças, os grandes cangaceiros, homens que tinham vinte e trinta mortes, acharam belo o carrossel, acharam que mirar suas luzes rodando, ouvir a música velhíssima de sua pianola e montar naqueles estropeados cavalos de pau, era a maior felicidade. E o carrossel de Nhozinho França salvou a vila de ser saqueada, as moças de serem defloradas, os homens de serem mortos. [...] Porque talvez até aos soldados da polícia baiana Lampião perdoasse nessa noite de suprema felicidade para o bando de cangaceiros. Então eles foram como crianças, gozaram daquela felicidade que nunca haviam gozado na sua meninice de filhos de camponeses: montar e rodar num cavalo de madeira de um carrossel, onde havia música de uma pianola e onde as luzes eram de todas as cores: azuis, verdes, amarelas, roxas e vermelhas, como o sangue que sai do corpo dos assassinados (Amado, 1978, p. 57)

Como um dos motivos das queixas da crítica especializada em relação ao texto amadiano, no âmbito do vocabulário utilizado, é a aparente despreocupação com as regras gramaticais, localizamos, em *Capitães da Areia* (1937), algo que poderia ser apontado por puristas da língua como uma incorreção: o uso de próclise no início de frases. Por exemplo, em:

- Se levantaram, cumprimentaram o grupo, [...] (p. 48).
- Me deixa! Me deixa, desgraçado! (p. 80).
- Te repara. Tenho meu homem. Ele me espera às nove horas da noite naquela esquina (p. 104).
- Lhe roubaram alguma coisa, senhor? (p. 123).

Contudo, ao observarmos as frases acima, e tentarmos colocá-las na ordem sintática instituída, a forma fluida e a sensação de proximidade com que os diálogos originalmente foram estabelecidos se perderiam, o que poderia provocar no receptor a percepção de distanciamento entre a ficção e o real, prejudicando, assim, a *mimese* textual. Examinemos, então, como ficaria: – Se levantaram, cumprimentaram o grupo, [...]; - Deixa-me! Deixa-me, desgraçado; ou – Roubaram-lhe alguma coisa, senhor? Nestas formas, não se percebe alteração de sentido das frases em relação às do texto ficcional. Contudo, o prejuízo seria gerado em relação à coloquialidade/oralidade do texto, por cujas marcas o autor opta em sua escrita em razão do seu desejo de torná-lo acessível à maioria das pessoas, especialmente às pertencentes ao contexto social dos personagens de *Capitães da Areia* (1937), ou seja, àqueles indivíduos que não tiveram acesso à educação formal, e com os quais, portanto, não faria sentido usar uma linguagem rebuscada, distante de sua realidade social.

Ademais, ao prestigiar variedades consideradas não-padrão da língua, Jorge Amado promove inclusão social, além de contribuir para a desconstrução da ideia de uma língua única, pois, pelo exemplo aqui mostrado, podemos perceber que, mesmo indivíduos que tiveram acesso a um nível de escolaridade maior – os ditos cultos –, falam/riam, num ambiente informal, da forma como consta do texto literário. Ou seja, nenhum falante faz uso da língua estritamente/completamente de acordo com a norma-padrão, em todos os contextos. Assim, as gramáticas normativas deveriam ser tratadas como o que são, um padrão, um modelo, e não como um mecanismo de exclusão.

Na mesma linha, segue a discussão acerca da prática amadiana de uso de vocábulos e/ou estruturas frasais que caracterizam uma linguagem mais próxima da oralidade e despreziosa de sua escrita, mas que, por vários críticos – alguns, aqui apontados, inclusive, por Machado (2006) –, é avaliada como sinal de pobreza intelectual e estilística, atribuída a uma suposta falta de leitura dos clássicos e desconhecimento gramático. Dessarte, apresentaremos alguns excertos extraídos da obra, com o intuito de, considerando a função social da escrita amadiana, procedermos, como acima, ao exame desses elementos, com o fim de observarmos, brevemente, se contribuem ou não para a eficácia estética da narrativa. Vejamos.

Em relação ao vocabulário, este é recheado de palavras grafadas de modo a imitar sua ocorrência numa situação de diálogo real, de modo similar à linguagem expressa por muitos falantes, especialmente aqueles de menor nível de escolaridade, como podemos observar nos trechos abaixo, dos quais destacamos as formas variantes da norma-padrão.

- Tá mais que marcado, **seu** Gato. [...]. (p. 46).
- Na hora que meti o dedão na campainha **entonce** a dama lá em cima ficou muito assustada [...] (p. 55).
- Lampião é meu **padrim**... (p. 59).
- [...] Onde já se viu um capetinha destes falar em peito pra uma velha **encongrujada** como eu? (p. 74).
- [...] 'O chefe é o que está marcado com a cruz e ao seu lado vê-se Dora, a nova **gigolete** dos moleques baianos' (p. 170).

Ademais, como podemos notar, tais variantes linguísticas não causam qualquer perda semântica nos enunciados, mesmo em relação aos termos "encongrujada" e "gigolete", os quais, embora não tenham registro no dicionário oficial *online* de Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras, o Vocabulário da Língua Portuguesa – VOLP²⁷, podem ser compreendidos facilmente pelo seu contexto como, respectivamente, "enrugada" e como substantivo feminino de "gigolô". Quanto aos demais, estão apenas grafados de um modo mais oralizante/de acordo com a fala, e, como sabemos, referem-se, respectivamente, aos vocábulos "senhor", "então" e "padrinho".

Outrossim, o mesmo se pode constatar em relação àqueles vocábulos/expressões que, ainda que estejam escritos de acordo com a norma, são aplicados por Jorge Amado de maneira a revelar/enfatizar a linguagem simples do povo, sem ocasionar alteração de sentido.

²⁷ Conforme sítio oficial do Vocabulário da Língua Portuguesa. Disponível através da URL: <<https://www.academia.org.br/nossa-lingua/busca-no-vocabulario>>. Pesquisa em 20.11.2023.

- [...] Tu pode enricar com essas **treitas**. (p. 48)
- Eu sou é **bamba** mesmo! (p. 73)
- Era **porreta**, sim. (p. 74)
- Olha, Grande, o tal empregado está sentado em riba do embrulho. [...] Mas **dá o suíte** logo pro homem não te ver, pensar que foi sonho (p. 54, grifos nossos).
- Dona, [...] faz dois dias que não vejo **de comer** e não tenho onde dormir (p. 105).

De igual modo, o escritor age em relação à concordância nominal e verbal textual.

- Hoje **nós vai** fazer gasto (p. 49).
- Minha gente, o padre José Pedro, que é **amigo de nós** [...] (p. 68).
- Juro que eu **eles não topa** vivo. Vou com um, mas eu **eles não topa** vivo... **Não tem** medo, não ... (p. 159).

Especialmente quanto aos vocábulos escolhidos, nota-se como Jorge Amado é um profundo conhecedor da linguagem do povo, provavelmente, pela convivência constante com os mais pobres, da qual ele se mostrou orgulhoso em várias situações.

Analisados esses aspectos da escrita amadiana, acreditamos que é possível afirmar que *Capitães da Areia* (1937), em relação aos critérios preestabelecidos pelos teóricos e críticos para análise do texto literário, discutidos nesta dissertação pelos seus elementos, possivelmente e pragmaticamente constituidores, quais sejam, construção de personagens, enredo, função social e linguagem – subdivida em gramatical e estilística –, faz jus à chancela de cânone/clássico literário, e não somente no âmbito nacional, como também internacional, haja vista a universalidade de seus temas e personagens, a atemporalidade, o prazer que sua leitura evoca no leitor, dentre outros.

4.2 A morte e a morte de Quincas Berro Dágua (1959)

De acordo com os levantamentos realizados, este seria o segundo maior *best-seller* de Jorge Amado, em relação ao número de tiragens e vendas, além de ter angariado uma melhor apreciação até entre os críticos brasileiros que não se agradavam muito da literatura amadiana, pois agrupam *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1961) na segunda fase em que a dividiram. É quase consenso entre os críticos literários e especialistas a tese de que, a partir de *Gabriela, cravo e canela* (1958), o escritor baiano teria abandonado o engajamento

político, o que teria provocado um certo "amadurecimento" em sua escrita, e, dessa forma, não mais apresentaria uma visão maniqueísta do mundo, além de revelar um maior zelo pelas regras gramaticais e adesão a um vocabulário mais culto, menos coloquial. Contudo, conforme entrevista concedida a Antônio Roberto Espinosa, editor da coleção *Literatura comentada*, em junho de 1981, ao ser questionado sobre uma possível divisão em sua obra a partir de *Gabriela, cravo e canela* (1958), o próprio escritor, aparentemente, discorda dessa tese, ao afirmar que sua posição é uma do início até aquele momento de sua produção, como se pode verificar no excerto a seguir.

JA – Eu acho que não há nenhuma ruptura em minha obra. Há uma evolução, você evolui, vai evoluindo, vai ganhando experiência, experiência literária, experiência humana. Eu acho que há uma unidade do primeiro ao último livro, que é dada pela posição do autor.

LC – Explique a posição do autor.

JA – É uma posição do autor ao lado do povo, contra os inimigos do povo, que é a mesma em toda a minha obra (1981, p. 29).

E, mais adiante, ao ser questionado pelo entrevistador se realmente não vê “nenhuma mudança séria, substantiva”, ele responde:

JA - Há uma mudança séria. Antes, eu buscava o herói, o líder, o dirigente político. Cada vez eu acredito menos nessa gente, cada vez eu estou mais perto do povo, do povo mais pobre, do povo miserável, explorado e oprimido. Cada vez, eu procuro mais o anti-herói... os vagabundos, as prostitutas, os bêbados (1981, p. 29).

Assim, nas palavras do próprio Jorge Amado, encontramos, então, a explicação para a criação da trama e do protagonista de *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1959), o personagem Joaquim Soares da Cunha, vulgo Quincas Berro Dágua.

No romance/novela, narrado numa linguagem em que o humor predomina²⁸, o autor nos conta a história da morte do funcionário público Joaquim Soares da Cunha, o Quincas Berro Dágua, a qual é entrecortada por episódios burlescos que envolvem sua trajetória de vida. Por meio de digressões, partindo do momento em que é encontrado morto e sozinho, “em hora duvidosa e em condições discutíveis”, num quarto pobre da Ladeira do Tabuão, Jorge Amado vai narrando as situações vivenciadas por Quincas até aquele fatídico momento. Quincas, que durante anos fora um “homem de família” e funcionário exemplar, dá seu grito de liberdade -

²⁸ Outra característica da segunda fase da obra de Jorge Amado.

"Jararacas!"- diante da esposa, Otacília, e da filha, Vanda, e deixa sua família/casa, passando a levar uma vida boêmia, nas ruas da cidade da Bahia, agora como o cachaceiro Quincas Berro Dágua. Durante o período de dez anos, sem qualquer contato com a família, gozou de plena liberdade, embriagando-se e vadiando dia e noite por toda cidade, geralmente na companhia de seus amigos, Curió, o Negro Pastinha, Cabo Martim e Pé-de-Vento, e de sua companheira, Quitéria do Olho Arregalado, além de outros vagabundos e prostitutas que compunham o seu amplo círculo de amizades. A família, burguesa e hipócrita, na tentativa de esconder o passado de esbórnia de Quincas, "limpar-lhe o nome", procura enterrá-lo nos moldes dos rituais funerários impostos pela sociedade da qual participam, porém, são impedidos pelos companheiros do defunto, que o levam para um último passeio pela cidade. O resultado desse passeio é a segunda morte do anti-herói, com a diferença que, dessa vez, ao se lançar ao mar, liberta-se para sempre das convenções sociais.

Considerando a quase unanimidade em torno da valoração positiva de *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1959), atribuída tanto pelo leitor comum, quanto pelo especializado, o que redundou em sua ampla recepção, não se faz necessário nos delongarmos na discussão quanto aos elementos de composição de sua escrita, pois ela parece atender aos gostos de leitores das diversas classes e níveis sociais. Por isso, ainda por meio da observação daqueles elementos sobre os quais vimos construindo este trabalho, discorreremos resumidamente sobre as características de literariedade dessa obra, as quais, teoricamente, são responsáveis por torná-la um clássico da literatura brasileira e universal.

Essa classificação da obra como universal pode ser justificada, por exemplo, em razão de seus temas. O mais explícito dentre eles, a morte, que é o destino de qualquer ser vivo, não se restringindo, portanto, a fronteiras geográficas ou temporais. Outros temas abordados em *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1959) que encerrariam importância semelhante são a liberdade – buscada e celebrada pelo personagem Quincas em vida e até após a sua morte –, e costumes/hábitos sociais, os quais, nessa novela, são retratados, criticamente, por meio da descrição de comportamentos que revelam hipocrisia social e religiosa, preconceito racial e religioso, avareza e ganância, os quais, no romance, são praticados por burgueses e cidadãos de classe média. É o que se pode depreender das atitudes e declarações da personagem Vanda, a filha de Quincas, de seu

marido, Leonardo – os quais, embora não possuíssem ainda casa própria, nem mesmo condições de comprar sapatos novos, sempre consertando os antigos, trataram os amigos de Quincas com desprezo e arrogância – e do seu tio Eduardo, irmão de Quincas, o qual é um comerciante, que não confia em seus funcionários e os despreza, considera-os todos "calhordas".

Construído por um narrador onisciente, o enredo de *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* é descrito de modo fragmentado, pois sua contação é iniciada pelo seu desfecho – que, no caso, é a segunda (ou terceira) morte de Quincas, a escolhida por ele – e, em seguida, passa a descrever a história de vida de Quincas, seu passado, que o leva a essa solução final, estratégia amadiana que funcionou para enfatizar o desfecho da trama.

A opção de Quincas por morrer no mar, além de representar, na trama, a solução para o problema do cerceamento de sua liberdade, é cerzida por Jorge Amado por meio da utilização de elementos formadores do gênero fantástico, o qual tem como matéria-prima temas ligados à cultura popular, tais como mitos, lendas, esoterismo, eventos sobrenaturais etc., e provoca, na obra, os efeitos de ambiguidade e dualidade citados por Machado (2006). Outrossim, tal gênero pode proporcionar, mediante o riso, a fruição do prazer estético ao leitor. Para ilustrar, seguem alguns trechos. O primeiro refere-se à cena em que a filha Vanda está sozinha, velando o pai falecido.

Viu o sorriso. Sorriso cínico, imoral, de quem se divertia. [...] Quincas ria daquilo tudo, um riso que ia se ampliando, alargando, que aos poucos ressoava na pocilga imunda. Ria com os lábios e com os olhos, [...].

E Vanda ouviu, as sílabas destacadas com nitidez insultante, no silêncio fúnebre.

– Jararaca!

Assustou-se Vanda, seus olhos fuzilaram como os de Otacília mas seu rosto tornou-se pálido. [...] Nem agora, morto e estirado num caixão, com velas aos pés, vestido de boas roupas, ele se entregava. Ria com a boca e com os olhos, não era de admirar se começasse a assoviar. E, além do mais, um dos polegares – o da mão esquerda – não estava devidamente cruzado sobre o outro, elevava-se no ar, anárquico e debochativo.

– Jararaca! - disse de novo, e assoviou gaiatamente (Amado, 1989, p. 50-51).

Ou ainda:

Naquela hora do crepúsculo, do misterioso começo da noite, o morto parecia um tanto quando cansado. Vanda dava-se conta. Não era para menos: passara ele a tarde a rir, a murmurar nomes feios, a fazer-lhe caretas. Nem mesmo quando chegaram Leonardo e o tio Eduardo, por volta

das cinco horas, nem mesmo então Quincas repousou. Insultava Leonardo, "paspalhão!", ria de Eduardo. [...] Por que seria que os olhos de Quincas ora se voltavam para a janela, ora para a porta? (Amado, 1989, p. 61-62).

De acordo com a escritora Ana Maria Machado (2006), o herói da obra amadiana é do tipo rebelde, que não se sujeita aos limites repressores da sociedade, ou seja, é um anti-herói, de acordo com o modelo clássico. E Quincas Berro Dágua é um exemplo perfeito disso, como se pode inferir da afirmação do próprio escritor, transcrita no início deste capítulo. Quincas é classificado por Jorge Amado como nada menos do que o "Rei dos vagabundos da Bahia", o "[...] 'cachaceiro-mor de Salvador', o 'filósofo esfarrapado da rampa do Mercado', o 'senador das gafeiras', Quincas Berro Dágua, o 'vagabundo das gafeiras' [...]" (1989, p. 46). E não somente ele. Dentre os personagens principais, os amigos inseparáveis de Quincas, todos fazem parte de grupos subalternizados, como o das prostitutas, dos vagabundos, malandros e bêbados etc., exatamente como os tipos sociais declarados como preferidos pelo escritor. Todos dispensam a aprovação das ditas "pessoas de bem" da sociedade em prol da liberdade individual diária. Valores morais e sociais compreendidos como pilares da estrutura das sociedades capitalistas, tais como trabalho, família, a adesão a uma religião cristã, o direito à propriedade privada etc., são satiricamente abordados por Jorge Amado, por meio da caracterização que confere a suas criaturas, especialmente, Quincas, Curió, Negro Pastinha, Pé-de-Vento e Cabo Martim. Todos estes desprezam tais valores e vivem uma vida muito feliz, livre das imposições sociais, principalmente aqueles que experienciaram o modelo tradicional de subsistência, como Quincas, ex-funcionário público, ou Cabo Martim, "antigo militar".

De igual modo Jorge Amado atua em relação ao léxico em que constrói *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1959). Parece-nos coerente a adoção, por parte do autor, de uma linguagem livre, desapegada das normas clássicas da estética e/ou estilística literárias, uma vez que seu herói é um anti-herói, um malandro, um vagabundo, um rebelde, um tipo que não se deixa prender pelas amarras sociais, incluindo, a forma em que se expressa – assim como seu criador. Por isso é que, embora tenha sido melhor recebida pela crítica do que *Capitães da Areia* (1937), *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, ainda que de forma menos preponderante, também possui marcas de oralidade e coloquialidade, conforme se pode observar em uso de termos como "pestes" ou "porreta" - para se referir a

outros indivíduos –, ou de próclise no início de frases, como em " - Me digam uma coisa..." (p. 81).

Um outro ponto a se destacar em relação à linguagem amadiana nessa obra é a presença forte do humor, e sobre esse componente, que é marcante também em outras de suas obras – principalmente, segundo alguns críticos, na segunda fase –, o próprio Jorge Amado nos explica:

Ainda falando das mudanças, eu acho que ganhei um elemento novo, que considero uma arma poderosa: o humor. Às vezes, não é fácil a pessoa deixar o panfleto, deixar aquilo que os críticos chamam de discurso panfletário, maniqueísta... branco ou preto, tudo divididinho. Eu acho que ganhei o humor e ele é muito mais terrível do que qualquer panfleto político (1981, p. 30).

Diante dessa afirmativa é que, ao observamos toda a narrativa de *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1959), podemos inferir que o humor que atravessa toda a trama tem o condão de produzir no leitor a reflexão acerca de determinados comportamentos sociais – aqui já sublinhados – que funcionam como mecanismos repressores, os quais visam, ao cercear a liberdade dos sujeitos, colocar-nos todos dentro dos mesmos moldes e obedientes às mesmas regras e princípios, sem questionar qualquer deles(as), e, dessa maneira, manter a perpetuação do poder daqueles que, por sua força econômica e política, criaram e são os maiores beneficiários da existência de tais normas. Portanto, nessa obra, o humor é a arma utilizada pelo escritor como instrumento de libertação, a qual vai sendo construída por meio de uma escrita recheada de sátira e do burlesco/grotesco/caricato, para assinalar a absurdidade do mundo em que vivemos.

E, assim, chegamos à função social dessa narrativa amadiana, a qual é, para nós, estruturada sobre duas colunas principais. A primeira refere-se ao tipo social que Jorge Amado escolheu para dar visibilidade: o dos malandros/vagabundos, o qual representa um grupo subalternizado que, tanto na ficção quanto na realidade, é tratado com ojeriza e preconceito pela sociedade, por prezarem a própria liberdade do modo de viver. A segunda é o uso do humor enquanto ferramenta estilística para despertar no leitor a percepção crítica diante de certos valores morais e sociais tidos como verdades absolutas, e tudo isso sem abrir mão do prazer que o riso provoca.

Temos ciência de que, de modo algum, esgotamos a análise dos critérios que podem justificar a boa recepção dessa obra, contudo, é importante ressaltar que, conforme aqui procuramos demonstrar, do exame dos elementos constituidores do

texto amadiano, o escritor baiano atende a todos eles, incluindo os tradicionais requisitos estéticos formulados por críticos e teóricos literários, tais como a universalidade e a atemporalidade, por meio dos temas abordados; o prazer/a fruição do texto, em razão da comicidade e oralidade/coloquialidade de sua escrita, a qual ainda é construída de modo a produzir no leitor uma mudança de perspectiva, por meio da reflexão, pois, de acordo com Jauss (1979), essa é a forma de comunicação estética que produz o leitor ideal, aquele que “julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte” (p. 82).

4.3 *Mar Morto* (1936)

Embora, como demonstrado na Tabela 4, *Mar Morto* (1936) ocupe a 5ª posição em relação ao número de exemplares vendidos, quanto ao número de edições, conforme Tabela 3, está em 3º lugar, além disso, como dissemos, não existe um levantamento taxativo quanto à quantidade de exemplares vendidos e/ou editados. Tais informações ora são recuperadas para, inicialmente, justificar a escolha dessa obra para compor o *corpus* deste trabalho de pesquisa. Contudo, o motivo principal de nossa opção por esse romance é o fato de ele, diferentemente de *Gabriela, cravo e canela* (1958), por exemplo, integrar a chamada primeira fase da produção amadiana, sobre a qual muitos críticos e especialistas tecem duras críticas a Jorge Amado, tais como as feitas por Bosi (2017), acerca de um certo empobrecimento da língua “a pretexto de oralidade” ou de se fazer “passar por arte revolucionária”, não o sendo, dentre tantas outras. Assim, por meio da investigação do funcionamento dos mesmos elementos observados nas outras duas obras, buscaremos, também, nessa obra, procurar refletir acerca de tais afirmações.

Mar Morto (1936) foi o quinto livro publicado por Jorge Amado. Surgido também no período da ditadura de Vargas, sofreu deste regime a mesma censura de *Capitães da Areia* (1937) e outras obras. Além de ter vários de seus exemplares incinerados em praça pública, também teve, assim como toda a produção amadiana, sua venda proibida em todo o território nacional e seus volumes todos retirados de circulação, no período de 1937 até 1943.

E é nesse contexto de forte repressão política e de mudança econômica, marcada pelo início da industrialização e, com ela, uma incipiente formação da classe de trabalhadores, que o escritor traz a público *Mar Morto* (1936), um romance

que, de acordo com o próprio narrador, conta a “história da vida e do amor no mar” (1978, p. 9) dos personagens Gumercindo (Guma) e Lívia, a qual é intercalada com a história de vida e do amor de outros casais marinheiros, tais como Mestre Manuel e Maria Clara, Judith e Raimundo, Rufino e Esmeralda, cujo cenário é a beira do cais de Salvador.

Narrada numa sequência não linear, o enredo tem começo com o episódio em que a protagonista Lívia, aflita, aguarda no cais a chegada de seu marido Guma, que está no mar em meio a uma grande tempestade, porém, sua espera é interrompida por Rufino, um marinheiro amigo de infância de Guma e padrinho de casamento do casal, o qual lhe pede que o acompanhe para dar a notícia da morte de dois outros marinheiros, os personagens Raimundo e Jacques, respectivamente, marido e filho de Judith, uma nativa da beira do cais de Bahia, que, embora já esteja acostumada com a tragicidade do destino do seu povo – as frequentes mortes por afogamento dos marinheiros, seus filhos e/ou companheiras no mar –, fica desolada, assim como todas as mulheres ali presentes, pois entendem que aquele é o destino de todos os que vivem do e no mar. A forma como essa perspectiva trágica é encarada pelos nativos – especialmente, pelas mulheres –, pode ser depreendida do trecho a seguir:

[...] Há no cais qualquer coisa ainda pior que a miséria das fábricas, a miséria dos campos: há a certeza de que o fim será a morte no mar, numa noite inesperada, numa noite de repente. Elas sabiam disso, era uma sina milenar, era um destino traçado. Ninguém se revoltava. Choravam os pais, arrancavam os cabelos quando os maridos ficavam, se atiravam com fúria ao trabalho ou à prostituição até que os filhos crescessem e se fossem também por sua vez. Elas eram do cais, traziam os corações já tatuados (Amado, 1978, p. 134-135).

Após a cena do reencontro apaixonado do casal, a qual é antecedida pela passagem em que o herói Guma é saudado por todos, pois é ele que, em meio à tormenta, encontra os corpos dos falecidos e os traz para a família, o escritor passa a narrar, numa trama entrecortada pela apresentação de outros personagens e suas vivências, como os protagonistas se conheceram, apaixonaram, casaram, tiveram um filho – Frederico, nome escolhido em homenagem ao avô paterno, que também morreu no mar –, até seu desfecho, que culmina com o desaparecimento de Guma no mar e Lívia assumindo o lugar do marido no leme do saveiro "Paquete voador", para se sentir próxima a ele e construir um destino diferente do da prostituição.

Apesar de não haver um tempo explicitamente demarcado em que a história ocorre, o autor faz referência a um princípio de industrialização/automatização que, assim como no contexto da realidade nacional em que o livro foi lançado, começa a afetar a vida dos marinheiros, saveiristas e canoieiras, como, por exemplo, no excerto em que trata da falta de trabalho para os marinheiros, canoieiros, saveiristas e estivadores "[...] devido às lanchas de gasolina que faziam o transporte mais rápido e mais barato" (Amado, 1978, p. 187), situação que afetava também o ganho desses trabalhadores, pois o valor de tabela do serviço que prestavam havia diminuído.

Outrossim, quanto aos motes que podem ser observados em *Mar Morto* (1936), é cabível afirmar que, além do caráter universal de alguns, deixam revelar a visão humana e solidária do escritor e o conhecimento profundo/íntimo que este demonstra da cultura do povo baiano, notadamente dos marginalizados daquela sociedade. Dentre esses motes, podemos destacar o amor, mitologia de matriz africana, a desigualdade social e suas consequências – como a prostituição e a prática de crimes –, machismo, aborto, banalização da vida, corrupção, escravidão dos negros, o mar e sua influência nos contextos sociocultural e econômico daqueles que vivem em seu entorno, sendo este último o tema a partir do qual iniciaremos nossa discussão, em razão da importância que assume em toda a trama – o que se denota até pelo título –, além de ser o próprio espaço/ambiente em que esta se desenrola.

É inegável a importância que o mar possui na obra amadiana. E, especificamente sobre o mar em *Mar Morto* (1936), vem do próprio Jorge Amado a confirmação dessa percepção, conforme trecho abaixo, extraído da obra *Conversando com Jorge Amado* (1990), de autoria da tradutora francesa, Alice Raillard (1990)²⁹:

Mar Morto é um livro sobre o mar, conseqüentemente é um outro território - um território que aparece em Jubiabá, que aparecerá em *Quincas Berro D'água* e em *Velhos Marinheiros*, apareceu até em *Subterrâneos*, e em vários de meus livros. [...]. Mas é em *Mar Morto* que o mar é um território romanesco dominante, predominante. As coisas acontecem ali, é a vida de um homem do mar. E caso único. Em *Quincas Berro D'água*, o mar também está presente, mas o território do romance é a cidade, e em *Velhos Marinheiros*, em que o mar ocupa parte livro, é Periperi, a cidade, que é o território dominante (p. 163).

²⁹ *Conversando com Jorge Amado* (1990) é o resultado de uma entrevista concedida por Jorge Amado a Alice Raillard, sua tradutora na França, nos meses de novembro e dezembro de 1985.

Da leitura desse excerto, é possível depreender que não é o mar em si que é relevante para o escritor, mas este em sua estreita relação com os sujeitos pertencentes aos grupos subalternizados da sociedade, como podemos perceber também nesta outra passagem, na qual ele se refere aos romances *Jubiabá*, *Mar Morto* e *Capitães da Areia* como uma espécie de trilogia: "[...] onde [referindo-se à trilogia] se reflete de maneira imediata toda a experiência de minha vida de adolescente, minha adolescência solta pela cidade de Salvador, meu contato diário com o povo da cidade, com os problemas do povo baiano" (1990, p. 104-105). Isto é, o povo – em *Mar Morto*, representado principalmente pelos que vivem próximos ao mar e dele subsistem –, exsurge tanto como elemento central quanto como a própria mola propulsora da produção amadiana, como o próprio escritor se manifestou em diversas outras ocasiões.

Assim, é a partir dessa relação entre o homem e o mar que o autor passa a abordar as problemáticas de cunho sociológico que citamos no início deste tópico, mas também traz para o leitor, como tema-chave, o que chama de "mitologia negra do mar"³⁰ - e não a grega, tão difundida em nossa cultura ocidental –, valorizando, por meio da narração de lendas e/ou histórias relacionadas às crenças de matriz africana, a cultura popular e afro-brasileira. Na obra, a junção das histórias ligadas à mitologia de origem africana com o caráter misterioso do mar se traduz na presença de uma atmosfera onírica/sobrenatural/fantástica no decorrer de toda a trama. Essa estratégia amadiana, tal qual as outras obras aqui analisadas, pode representar um dos fatores a justificar a ampla recepção de Jorge Amado junto aos leitores comuns, em razão do prazer que a leitura de um texto com essa característica pode proporcionar.

Como marcas da mitologia negra em *Mar Morto* (1936), temos, por exemplo, as passagens que Jorge Amado dedica à contação da lenda do cavalo branco – provavelmente, criada pelo ficcionista – e da história da própria Iemanjá, considerada uma deusa/entidade de maior poder no âmbito das religiões de matrizes africanas. O cavalo branco é descrito pelo narrador como o fantasma de um velho senhor de engenho que passava o tempo a assombrar um determinado lugar à margem de um rio, o qual, de tão terrível, "[...] para um marítimo é melhor ficar em meio à tempestade que parar ali, ouvir o cavalgar [...]" (Amado, 1978, p. 119), ou mesmo é preferível nela morrer a enfrentá-lo. Porém, o cavalo branco é liberado de seu jugo (arreios) pelo poder do amor de Guma e Lívia, desaparecendo,

30 Em Raillard (1990), p. 163.

assim, da margem do rio onde habitava, local que passa a servir de ponto de encontro para os amantes.

Quanto à Iemanjá, deusa de origem africana pela qual o autor demonstra respeito e reverência, já ao lhe destinar uma seção composta de cerca de 11 páginas, intitulada como "Iemanjá dos cinco nomes", entendemos, pelo significado que tal atitude revela por parte do autor, bem como os desdobramentos disso para a vida real, transcrever aqui o trecho dedicado à sua história.

Iemanjá é assim terrível porque ela é mãe e esposa. Aquelas águas nasceram-lhe no dia em que seu filho a possuiu. Não são muitos no cais que sabem da história de Iemanjá e de Orungã, seu filho. Mas Anselmo sabe e também o velho Francisco. No entanto, eles não vivem contando essa história, que ela faz desencadear a cólera de Janaína. Foi o caso que Iemanjá teve de Aganju, deus da terra firme, um filho, Orungã, que foi feito deus dos ares, de tudo que fica entre a terra e o céu. Orungã rodou por estas terras, viveu por esses ares, mas o seu pensamento não saía da imagem da mãe, aquela bela rainha das águas. Ela era mais bonita que todas e os desejos dele eram todos para ela. E um dia, não resistiu e a violentou. Iemanjá fugiu e na fuga seus seios romperam, e assim, surgiram as águas, e também essa Bahia de Todos os Santos. E do seu ventre, fecundado pelo filho, nasceram os orixás mais temidos, aqueles que mandam nos raios, nas tempestades e trovões.

Assim Iemanjá é mãe e esposa. Ela ama os homens do mar como mãe enquanto eles vivem e sofrem. Mas no dia em que morrem é como se eles fossem seu filho Orungã, cheios de desejos, querendo seu corpo" (Amado, 1978, p. 71).

A partir da leitura atenta dessas duas histórias/lendas, torna-se possível correlacionar tais seres da "mitologia negra do mar" – provavelmente, de modo proposital trazidas ao texto –, a outros da mitologia grega. Vejamos. No caso do mito amadiano do cavalo branco, ao mito de *Pegasus*, um cavalo alado, de cor branca, que surgiu da impossibilidade de concretização do amor entre Poseidon e Medusa, porque ela morre decapitada por Perseu. Além da semelhança na aparência dos dois mitos, ambos têm suas histórias impactadas pela (in)concretude do amor e os casais aos quais estão relacionados recebem o mesmo destino: são, ao final, separados eternamente pela morte. Quanto à Iemanjá e sua relação incestuosa com seu filho, Orungã, há, na obra, uma aparente referência ao mito grego edípiano, pois Édipo, sem saber de quem se tratava, apaixonou-se pela própria mãe, Jocasta, e a desposou. A diferença entre Édipo e Orungã é que este último tinha conhecimento de que Iemanjá era sua mãe, e ainda assim a violentou. Além disso, o próprio personagem Guma também nutre desejos sexuais por sua mãe, porém, assim como Édipo, em virtude de também desconhecer sua própria origem. Desse modo, ao

apresentar e/ou recriar, em *Mar Morto* (1936), histórias da mitologia negra, eleita em contraposição à clássica mitologia grega, Jorge Amado não somente valoriza a cultura dessa população tão invisibilizada, quanto revela, aos que querem ver, que a presença de elementos da cultura popular em sua escrita não é resultante de desconhecimento dos clássicos ou desleixo, mas, sim, fruto de uma escolha pensada e amadurecida.

Ambientado na beira do cais de Salvador, o enredo de *Mar Morto* (1936) é composto por cenas que vão, de episódio a episódio, dando a conhecer a vida dos marinheiros, saveiristas, canoieiros, estivadores, por meio da descrição de sua luta diária pela subsistência, seus amores, seu destino trágico, seus dramas pessoais e coletivos etc. E, partindo da premissa que estes integrantes da parcela menos favorecida da população são os heróis do romance, e não somente vítimas, o escritor apontará a problemática da desigualdade social e suas consequências, tais como a prostituição, a banalização da vida, além de outros importantes temas de âmbito social/moral/cultural, como a escravidão, o aborto, o machismo, dentre outros.

Em tom de denúncia, o narrador relata, por meio das histórias de personagens como a genitora de Guma e Rita Maria da Encarnação, o contexto de miséria e sofrimento vivenciado por mulheres que têm como único meio de sobrevivência a prostituição. Assim, destaca prejuízos de toda a natureza sofrido por essas mulheres, desde desdobramentos como o envelhecimento precoce: “Guma, estendido na cama, olhava a mulher que falava [Rita]. Era bem nova ainda, não demoraria a estar velha. Vida assim levava sua mãe. É um destino desgraçado este” (Amado, p. 1978, p. 92); ou, ainda, situações mais graves: extrema pobreza, como habitar num “quarto de barro batido” (p. 92); a desproteção da adolescência pelo Estado, pois algumas precisam entrar para a prostituição bem jovens, como a personagem Rita, de apenas 16 anos; assim como o preconceito/discriminação com que são tratadas pela sociedade, também em decorrência da desigualdade social:

A mulher também estava morta. Se metera entre Guma e a bala que o sargento atirara, mas ninguém ligou para Rita, que uma prostituta não tem importância. O rapaz, sim, era de boa família, conceituado no lugar, filho de um advogado. O delegado coçou a cabeça [...], olhou o cadáver de Rita, empurrou com pé (Amado, 1978, p. 94).

Além das prostitutas, em *Mar Morto*, o escritor baiano trata principalmente sobre os reflexos da desigualdade socioeconômica sobre a vida/destino dos

marinheiros, desde a infância destes, quando lhes é oportunizado estudar apenas até o nível de alfabetização, pois necessitam deixar a escola para ajudar seus pais no provimento do sustento da família, o que, infelizmente, acreditamos, ainda é uma realidade na vida de muitas crianças brasileiras pertencentes às classes sociais menos favorecidas. É assim que Jorge Amado apresenta a seus leitores, na voz do seu personagem Guma, a infância desvalida das crianças residentes no entorno do cais:

Estivera pouco tempo na escola. Não levavam lá, ele e os demais filhos dos mestres de saveiro e dos canoeiros, mais que o tempo de aprender a soletrar uma carta e garatujar um bilhete, se esforçando para botar um rabo embaixo da última letra da assinatura. Muito que fazer esperava em casa ou no oceano, eles iam logo (1978, p. 42).

O escritor faz questão de salientar as consequências dessa ausência de acesso à educação para o futuro das crianças marinheiras. Por isso é que a professora Dulce diz: “Doutor nunca saíra da beira do cais. No entanto, já haviam saído maquinistas, foguistas e, até um progrediu tanto que chegou a telegrafista de um navio de passageiros” (1978, p. 43). E, mais adiante, pela voz da mesma personagem, reforça os reflexos da desigualdade econômico-social, ao descrever a discrepância de oportunidades intelectuais e profissionais disponibilizadas às crianças/jovens de acordo com seu estrato social:

Tinha onze anos e lá ia ele, apto para a vida como os jovens médicos e advogados aos vinte e três anos e vinte e cinco. Também ia entrar na vida, ia começar sua profissão e, no entanto, não havia festa, não havia solenidade, apenas o desafogo de não ser necessário lavar tantas vezes a sua roupa, porque para a escola era preciso ir mais limpo. Nenhuma esperança ia também naquele peito. Nenhuma idéia [sic] de grandes conquistas, de grandes descobertas, de inventos maravilhosos, de poemas eloquentes ou doces. [...] Os meninos que saíam da escola nunca tiveram nenhum desses pensamentos. O destino deles já estava traçado. Era a proa de um saveiro, os remos de uma canoa, quando muito as máquinas de um navio, ideal grandioso que poucos alimentavam. O mar estava diante dela e já tragara muitos alunos seus [...].

Lá ia Guma, que aprendera tão rapidamente a ler. Poderia ter entrado na Politécnica, seria um grande engenheiro e talvez inventasse uma máquina que melhorasse o destino dos marinheiros no mar instável. Mas, os meninos do cais não vão às faculdades. Vão para os saveiros e para as canoas. Cantarão à noite e a voz de alguns é muito bela. Porém as canções são tristes como a vida que levam (Amado, p. 43-44).

Outrossim, de forma menos aprofundada, Jorge Amado aborda, como mencionamos, outros assuntos. Por esse motivo e para não nos delongarmos, de

maneira sucinta, podemos destacar: a escravização dos negros na África (p. 171); a banalização da vida do pobre, como no episódio em que a Companhia de Navios Baianos oferece 200 mil réis para qualquer marinheiro que enfrentasse a tempestade para salvar os filhos de um representante da companhia (p. 59); corrupção policial, claramente tocada pelo escritor, na passagem na qual Guma demonstra preocupação com as consequências do contrabando que vinha praticando a mando do turco F. Murad, o qual o acalma afirmando que tal prática criminosa contava com a conivência da polícia (p. 203); machismo, revelado na crença de Guma, de que homem não pode chorar (p. 35); aborto: o autor demonstra, mesmo em 1978, sensibilidade e respeito às mulheres, ao defender seu direito de escolha quanto à decisão de ter um filho ou não, conforme se pode verificar nas palavras do personagem do Dr. Rodrigo:

E falavam também no cais que ele não se negava a 'fazer anjos'. Muita mulher abortara com a ajuda do dr. Rodrigo. Até uma vez dona Dulce lhe perguntou se era verdade:

– É, sim. Essas pobres vivem sofrendo o diabo, passando fome, vendo os maridos morrerem. É justo que muitas delas não queiram mais ter filhos. Às vezes têm oito ou dez, sem ter com que criar. Vêm me pedir, o que é que eu vou fazer? Deixar que abortem com essas curandeiras daí? É pior... (Amado, p. 144-145).

Da observação dos temas acima discutidos, nota-se que em sua maioria apresentam uma função/objetivo social, haja vista que, com exceção da temática universal e atemporal do amor, podem produzir no leitor, a partir da leitura do romance, a reflexão sobre o seu próprio contexto socio-histórico e, a partir dela, quem sabe, por meio de uma mudança de postura, contribuir para a melhoria no plano da realidade.

No que tange às criaturas que participam da narrativa de *Mar Morto* (1936), podemos perceber as mesmas características presentes nos personagens das obras sob exame neste trabalho. São seres plenos de vida, idiossincráticos, que apresentam profundidade psicológica o suficiente para percebermos neles qualidades e fraquezas comuns aos seres humanos, sem esquecer de deixar, contudo, margem para que o leitor perceba seu caráter irreal, mágico, ficcional. Como exemplo disso, podemos citar o personagem-protagonista Gumercindo, o Guma. Este herói amadiano tanto deixa transparecer atributos próprios da personalidade humana, tais como coragem, altruísmo, bondade, fraternidade, (in)fidelidade, (im)pureza, solidariedade, honestidade/desonestidade etc., quanto de

um mito/herói, como quando enfrenta e vence tempestades, seres sobrenaturais e tubarões – como no episódio em que faz a última travessia com contrabando, cena em que, com uma simples faca, luta contra tais animais.

Ademais, por se tratar de uma obra que o próprio autor define como "[...] a história da vida e do amor no mar" (1978, p. 9), traz em seu corpo a história do romance de vários casais, a saber: Guma e Lívia (protagonistas); Rufino e Esmeralda; Mestre Manuel e Maria Clara; Raimundo e Judith; Rosa Palmeirão e Rosalvo; a professora Dulce e Dr. Rodrigo, o médico. É interessante notar que, assim como as denominadas clássicas histórias de amor, quase todos esses casais têm um final trágico, com exceção dos casais formados por mestre Manuel e Maria Clara e Dulce e Rodrigo – este último, porque permanece no plano do amor platônico. Todavia, aparentemente, esse tom trágico da narrativa, que demarcaria o classicismo de um romance, foi ignorado por Lima (2004), que preferiu se ater a um suposto “sentimentalismo obsessivo” em *Mar Morto* (1936), o qual, segundo o crítico, impede que Jorge Amado construa uma obra realmente revolucionária. Porém, talvez seja interessante a discussão acerca do fato de como um romance, publicado em 1936, contexto em que o machismo e o conservadorismo ainda imperavam na sociedade brasileira, tem como um de seus heróis da trama uma mulher, uma heroína, Lívia, a qual, após a morte do seu amado no mar, traça um destino diferente do das outras mulheres – o autor fala de prostituição ou o trabalho escravo nas fábricas –, escolhendo para si um posto de trabalho que, tradicionalmente, era ocupado apenas por homens, o de marinheira. Ao assumir o leme do *Paquete Voador*, ela assume também o comando de sua vida e de sua família. Para nós, tal desfecho parece revolucionário até para os nossos dias, a depender da região do país.

Também como exemplo da força da presença feminina em *Mar Morto* (1936)³¹, não podemos deixar de lembrar da personagem Rosa Palmeirão. No livro, Jorge Amado dedica a ela um ABC, em formato de cordel, para contar e cantar os feitos dessa mulher valente/guerreira. Assim, ao mesmo tempo, ressalta a força – que “bateu em seis soldados” - e a beleza da mulher negra, bem como o gênero cordel, valorizando a cultura popular.

³¹ Outra característica da obra amadiana é o papel de protagonistas/heroínas destinado às mulheres. Ainda assim, Jorge Amado já foi acusado por algumas feministas de ser machista, do que ele se defende dizendo apenas que as mulheres são representadas em seus romances da forma que ele as observa na sociedade.

Ainda em relação aos personagens, é importante destacar que, em *Mar Morto*, estes representam, assim como nas outras duas obras, os tipos sociais prediletos do escritor: o malandro, o vagabundo, a prostituta, o boêmio, isto é, o anti-herói, aquele que está à margem da sociedade, o que talvez ajude a explicar o sucesso da obra, ao gerar no leitor uma certa simpatia e/ou identificação com tais tipos, pois ambos, personagens e a maioria formada pelos leitores que apreciam a obra de Jorge Amado, pertencem à mesma camada social, à denominada como povo.

Ademais, a linguagem coloquial e/ou popular de *Mar Morto* (1936) pode ser entendida também como mecanismo/estratégia utilizada pelo escritor no intuito de promover essa identificação entre leitor e obra. Nesse sentido, vale salientar o cuidado que demonstrou na escolha do vocabulário voltado à descrição dos personagens, pois este encontra-se circunscrito a termos e/ou expressões que tenham como referência o mar, conforme podemos verificar nos seguintes trechos: 1. “Sem dúvida que aquela é a mulher que lemanjá lhe mandou [Guma, ao descrever Lívia]. Tem os cabelos escorridos, parecendo molhados, os olhos claros de água, os lábios vermelhos. (Amado, 1978, p. 75, grifos nossos); 2. “Eu não tenho nada com o peixe [referente ao personagem Traíra] - tentou explicar Guma” (p. 88, grifo nosso); e 3. “Primeiro era eu só. Me lascaram, quase me deixam naufragando. Depois foi aquela água” (p. 89, grifos nossos). Além de algumas expressões caracterizadoras de personagens que merecem destaque, como “casco da cabelada pelada” e “espuma de gente”. Esse é um trabalho bastante minucioso e que revela criatividade e esforço por parte do autor, o que sugere que a acusação de “desleixo” na escrita amadiana por parte de alguns críticos não procede.

Ainda em relação à linguagem amadiana em *Mar Morto* (1936), começamos por destacar que a mesma seleção de vocábulos marítimos destinados à caracterização de personagens também é feita de modo geral em toda a obra. Como, por exemplo, neste trecho - “Homem de lá não é homem. Nem vale a pena. [...] Uma vez um **pexote** quis se atravessar na minha frente na sala de um baile. Travanquei a **âncora** no pescoço do bicho, ele **naufragou** no chão” (p. 53, grifos nossos), ou por meio de expressões como “olhos fundo de mar”, “o menino tá de leme virado”, “acaba que nem casco de saveiro naufragado” etc. Ao observarmos tais termos e/ou expressões, podemos perceber que o uso de vocabulário próprio do

ambiente e/ou característico do contexto de seus personagens (marinheiros) contribuem para o jogo da imitação do real.

Como temos mostrado até aqui, a linguagem coloquial/popular é um símbolo da importância que a população mais carente e/ou marginalizada tem na obra amadiana. Em *Mar Morto* (1936), não é diferente. Nesse romance, a linguagem coloquial/oralizante é reveladora desse desejo do autor em trazer o povo, sua linguagem, sua cultura, para o centro da obra, além de evidenciar o conhecimento profundo e próximo que ele tem com as massas, além de fazer com que estas se sintam nela representadas, o que termina por favorecer sua recepção.

Há, na obra, determinadas expressões e/ou vocábulos mais próximos da língua não-padrão que demonstram esse contato próximo entre o autor e seu público – no caso, os leitores comuns. A título de exemplificação, podemos citar termos grafados de modo a marcar a oralidade: "braba", "comê", "alembro", "maluquecer", "praqui", "êta bicha doida", "dizque". Da observação dessas palavras, é possível notar que, longe de empobrecer o texto, produzem no leitor brasileiro comum a sensação de estar diante de algo que lhe diz respeito, pois vê no texto refletida a linguagem que usa no seu cotidiano. Tal arcabouço linguístico pode não produzir no leitor o estranhamento que Jauss (1979) defende como necessário para a efetivação do texto, mas provavelmente promove outro dos requisitos essenciais que a leitura de um texto deve propiciar, o prazer, o qual compreendemos como fundamental na busca pela ampliação do público leitor no país.

Além disso, nessa obra, assim como apontamos em relação ao restante do *corpus*, Jorge Amado se utiliza de recursos estilísticos como a próclise no início de frases e a retomada de episódios, como vistas a tornar o texto mais fluido e atraente para o leitor, objetivo que, a julgar pela recepção desse livro, é alcançado.

Diante das breves considerações aqui apresentadas, em síntese, é possível afirmar, em relação a *Mar Morto* (1936), que a obra atende aos critérios clássicos da universalidade, atemporalidade, do prazer que emana de sua leitura, devido, principalmente, à linguagem escolhida e ao manuseio de uma gramática voltada ao público a que se destina a obra, fatores que acabam por desempenhar o fundamental papel da inclusão social de uma população esquecida e marginalizada pela sociedade, que percebe no texto amadiano a sua própria voz. Dessarte, embora reconheçamos que à literatura não deve ser exigido qualquer compromisso com o social, quando o autor exerce tal compromisso, aliando-o às estratégias

estéticas, a nosso ver, o texto tende a se tornar mais rico e a alcançar uma maior receptividade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A concepção surgida a partir da Teoria da Recepção, que é a de compreender o leitor como figura essencial no processo de leitura, isto é, como coprodutor do texto literário, como vimos em Zappone (2009), é algo bastante novo no âmbito dos estudos literários, integrando, assim, o período conhecido como o da moderna teoria literária. As correntes teóricas agrupadas sob essa nomenclatura emergem a partir de 1967, com a aula inaugural do alemão Hans Robert Jauss, a qual dá início à denominada corrente Estética da Recepção. Desta, por ser a mais difundida, importamos vários conceitos, com o intuito de, por meio dessa perspectiva recepcional de estudo literário, aplicá-los neste estudo que tem como foco compreender os diferentes enfoques de recepção do texto amadiano, de acordo com o grupo receptor ou, ainda, de parte de indivíduos que compõem cada grupo.

Para nós, de modo geral, a principal contribuição da Estética da Recepção está em colocar o leitor na posição de receptor/destinatário final da criação literária, concepção que acaba por alçá-lo a um *status* de maior importância na relação entre texto, autor e leitor, de modo a considerá-lo como instância fundamental na verificação do caráter estético de uma obra literária. E, embora haja o entendimento³² de que esse leitor de Jauss (1994) é o especializado, o crítico literário – pois dele é exigido uma série de conhecimentos prévios –, acreditamos ainda assim ser possível compreender esse leitor como o comum, um homem do povo, como o que Jorge Amado elege em sua obra como favorito.

Dessa forma é que, fundamentados nesse conceito de primazia do leitor na atribuição de valor ao texto literário cunhado pela Estética da Recepção e outras vertentes da Teoria da Recepção, buscamos realizar um levantamento das apreciações/avaliações dos três grupos/tipos de leitores-receptores – quais sejam, de críticos/teóricos brasileiros, de críticos/estudiosos estrangeiros e do leitor comum – em relação à obra de Jorge Amado, e, quando possível, especificamente, dirigidas ao *corpus* deste trabalho.

Tal levantamento foi realizado a partir das considerações apresentadas pelos diferentes grupos de leitores no segundo capítulo, ao opinarem acerca de parâmetros como linguagem, âmbito (universal x regional), estrutura/gramática, personagens, enredo/narrativa e função social, observados no interior do romance

³² Entendimento esse que é compartilhado tanto por Zappone (2009) quanto por Zilberman (1989).

amadiano. Da confrontação entre as apreciações elaboradas pelos grupos dos críticos brasileiros e dos estrangeiros em relação a esses aspectos, é possível inferir, com base na Tabela 1, que há um empate entre os críticos brasileiros – três consideram positivamente, três, negativamente, e um não opinou sobre o valor da obra amadiana –, o que se dá de modo oposto ao grupo de críticos estrangeiros, para os quais, de modo unânime, a narrativa amadiana é avaliada de forma totalmente positiva. Da análise de tal resultado, embora a quantidade de autores brasileiros seja um pouco maior que a de estrangeiros, tornam-se evidentes as diferenças de olhares lançados sobre a recepção da produção amadiana pelos dois grupos de especialistas.

Conforme proposto, passamos a examinar a avaliação que o leitor comum faz da obra de Jorge Amado, baseados nos excertos de cartas de leitores-fãs do escritor baiano³³, de cujo conteúdo observamos os mesmos elementos acima elencados. Desse exame, é possível constatar, conforme se pode verificar pelos dados apresentados na Tabela 2, também há unanimidade em torno da apreciação positiva por parte de leitores comuns – conforme amostra constituída de fãs que escreveram cartas ao escritor –, no que se refere à ficção de Jorge Amado, de modo que é plausível afirmar que, da contraposição entre os três diferentes grupos, apenas o da crítica brasileira apresenta avaliações negativas. Ou seja, da leitura de tais dados, podemos depreender que os romances do escritor baiano alcançam valoração positiva por parte de maioria de seus leitores, resultado este que é importante reforçar, com o objetivo de percebermos a distância que parece existir entre o teorizado (pelo menos em parte do/) no meio acadêmico e os efeitos/desdobramentos reais da literatura sobre a vida do cidadão comum.

Observadas tais divergências na recepção da obra de Jorge Amado, de modo amplo, por parte desses grupos, no último capítulo, de modo delimitado, passamos a analisar, no *corpus* literário desta dissertação, se as estratégias narrativas presentes na escrita amadiana tendem a garantir ou não ao autor uma recepção positiva de sua produção.

Nesse intento, procedemos à análise de tais parâmetros nas três obras, *Capitães da Areia* (1937), *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1959) e *Mar Morto* (1936), as quais figuram entre as mais vendidas e/ou de maior número de edições publicadas, aqui apresentadas em ordem decrescente, iniciando pela mais vendida, de acordo com dados extraídos de jornais e/ou meios de comunicação de

³³ Relembrando que tais missivas serviram de *corpus* de análise na obra de Silva (2006).

massa de grande circulação, como a Folha de São Paulo e a Rede Globo de Televisão.

De modo sucinto, é cabível afirmar que todos esses romances não somente cumprem os critérios críticos para receberem a chancela de cânones literários – ainda que, em diversas ocasiões, o escritor tenha se manifestado no sentido de que não escrevia para atender aos críticos –, aferidos a partir dos parâmetros já mencionados neste trabalho, como os extrapola, ao apresentarem elementos próprios e contrários aos requisitos preestabelecidos pelo cânone, constituindo, assim, seu caráter de originalidade. Com base em todo o levantamento realizado, e sem deixar de lado em nossa análise os mesmos critérios firmados pelos críticos/teóricos ensinados na academia, acreditamos que Jorge Amado produziu uma obra: em que a linguagem é apropriada ao público a que se destina – o povo, portanto, faz uso de uma linguagem mais voltada à oralidade –, promovendo, assim, uma comunicação fluida entre texto e leitor, porém, sem excluir aquele de maior arcabouço de conhecimentos prévios, além de, desse modo, produzir, no leitor, o prazer da leitura; de âmbito universal, em razão dos temas de mesma característica, como a morte, o amor, a liberdade, a solidariedade etc., porém, a partir de uma realidade local, transcendendo as fronteiras geográficas e temporais em seus textos; de estrutura gramatical também voltada à inclusão social na literatura, por meio da opção por recursos estilísticos que, em detrimento da rigidez gramatical³⁴, auxiliam na aproximação com o público a que se destina primordialmente; personagens reais, criados a partir de uma descrição bem executada, os quais, como vimos nas cartas de fãs do escritor, vários leitores chegam a tratá-los como se fossem seres vivos ou a pensar que, de fato, o são; enredos/narrativas que, no desenrolar da trama do romance/novela, constituem-se de episódios/cenas que prendem a atenção do leitor do início até o seu desfecho, por meio da adoção de várias ferramentas narrativas, como a da retomada, que, mesmo num texto não linear, faz com o leitor se situe no tempo em que a ação se desenvolve – como analisado por Roche (1987) –, bem como da repetição/reiteração, que promove um texto menos cansativo, mais atrativo, como teorizado por Santiago (2002); e, por último, fortemente marcada pelo seu caráter social³⁵, por meio da adoção de posturas políticas (no sentido amplo do termo) e literárias por parte do autor sempre voltadas à inclusão social de indivíduos

³⁴ Como, por exemplo, pelo uso de próclise em início de frase.

³⁵ Apesar de alguns críticos, como Lima (2004), não a considerarem assim, negando-lhe seu perfil revolucionário.

pertencentes a grupos marginalizados/subalternizados, como os tipos que escolhe para dar voz por meio de seus personagens – malandros/vagabundos, prostitutas, menores moradores de rua, os de profissões desvalorizadas socialmente (pescadores, estivadores) etc., como também ao tratar de temas ligados a problemáticas sociais e econômicas, como a desigualdade social, que desembocam em vários outros problemas de mesmo tipo, como a falta de acesso à educação e à moradia; e outros de cunho mais cultural, como o preconceito religioso, o machismo e as convenções sociais que impedem a plena realização humana etc.

Como afirmamos no decorrer deste texto, a proposta deste trabalho não é desconsiderar o cânone ou substituir seu presente rol de obras por outras, muito menos de desvalorizar a universidade, compreendida e estimada aqui como lugar de construção do saber/do conhecimento. O debate aqui empreendido (ou pretendido), no sentido de discutir algumas concepções teóricas a respeito do exercício da atividade crítica, tem como finalidade primordial juntar nossa voz à de outros que defendem a revisão da fortuna crítica de Jorge Amado, e, por conseguinte, de outros escritores de literatura popular. A exemplo do que intentou o escritor baiano, ao construir uma obra que reverencia o povo de seu país, especialmente os mais humildes, o nosso objetivo neste trabalho é o de trazer aqueles autores que estão à margem para dentro da academia, gerando um processo de ampliação, de inclusão. Não de exclusão. Para isso, acreditamos que talvez seja necessária a reflexão acerca dos motivos subjacentes à tarefa crítico-teórica que impedem um especialista de valorizar uma produção literária como a amadiana, de alcance mundial e que goza de ampla e positiva recepção por parte do grande público, num país de maioria semianalfabeta.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Disponível em <<https://www.academia.org.br/nossa-lingua/busca-no-vocabulario>>. Pesquisa em 20.11.2023.
- ALVES, Ivya Iracema Duarte. **A recepção crítica dos romances de Jorge Amado**. In: Colóquio Jorge Amado – 70 anos de Jubiabá, 2016.
- AMADO, James. (Orelha de livro). In TAVARES, Paulo. **Criaturas de Jorge Amado**. 2.ed. Rio de Janeiro: Record; Brasília: INL, 1985.
- AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. 46. ed. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- _____. **A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**. 61. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- _____. **Mar Morto**. 47. ed. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Organizadores: Silvana Oliveira, Valdir Prigol. Chapecó: Ed. UFFS, 2020. (Coleção Literatura Brasileira: identidades em movimento / coordenação: Evanir Pavloski, Silvana Oliveira, Valdir Prigol)
- ATHAYDE, Tristão. **Teoria, crítica e história**. Seleção e apresentação de TELES, Gilberto Mendonça. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos. Brasília: INL, 1980.
- BARBOSA, João Alexandre. **Crítica literária: Iser e os efeitos da leitura**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs110507.htm>>. Acesso em: 30 maio 2019.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).
- _____. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BRASIL. Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania. **Secretarias do MDHC farão diagnóstico sobre crianças e adolescentes em situação de rua**. Disponível em: <<https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2023/fevereiro/secretarias-do-mdhc-farao-diagnostico-sobre-criancas-e-adolescentes-em-situacao-de-rua>>. Acesso em: 16 nov.2023.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 2000.
- _____. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. **Literatura mal amada**. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/33906>. Acesso em: 09 fev. 2023.

CASTELLO, José. Jorge Amado e o Brasil. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOLDSTEIN Ilana Seltzer (Orgs.). **O universo de Jorge Amado: orientações para o trabalho em sala de aula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. (Caderno de Leituras, Coleção Jorge Amado).

COUTO, Mia. Depoimentos. **O universo de Jorge Amado: orientações para o trabalho em sala de aula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. (Caderno de Leituras, Coleção Jorge Amado).

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1986.

DALCASTAGNÈ, Regina. **A crítica literária em periódicos brasileiros contemporâneos: uma aproximação inicial**. Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea, (54), 195–209. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/10.1590/2316-40185411>>. Acesso em: 18.jun.2023.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Jorge Amado: romance em tempos de utopia**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

DURÃO, Fábio Akcelrud. **O que é crítica literária?** São Paulo: Nankin Editorial, Párbola Editorial, 2016.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra; [revisão da tradução João Azenha Jr.]. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Humberto. **Lector in fábula**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FREADMAN, Richard; MILLER, Seumas. **Re-pensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

FUNDAÇÃO CASA DE JORGE AMADO. Disponível em: <<https://www.jorgeamado.org.br/>>. Acesso em: 05.11.2023.

GOMES, Álvaro Cardoso (Org.). **Jorge Amado: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios**. São Paulo: Abril Educação, 1981. (Literatura Comentada).

GUMÉRY-EMERY, Claude. Depoimentos. **A literatura de Jorge Amado: orientações para o trabalho em sala de aula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (Caderno de Leituras, Coleção Jorge Amado).

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Uma teoria do efeito estético, v. II. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estéticas da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83 - 132.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

_____. A estética da recepção: colocações gerais. In: JAUSS, Hans Robert et al. **A Literatura e o Leitor**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979. p. 43-61.

_____. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: JAUSS, Hans Robert et al. **A Literatura e o Leitor**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979. p. 63-82.

JORGE Amado já vendeu mais de 20,7 milhões de livros. Folha de S. Paulo, 07 ago.2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u16304.shtml#:~:text=da%20Folha%20Online,que%20vendeu%203%2C2%20milh%C3%B5es>>. Acesso em: 29 jun. 2023.

JÚNIOR, Gonçalo. Por que amar Jorge. **Revista Pesquisa FAPESP**, 2008, n. 146. p. 102-105. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2008/04/102-105-Jorge-146.pdf>>. Acesso em: 9. nov.2023.

LIMA, Luiz Costa. O leitor demanda (d)a literatura. In: _____. org. **A Literatura e o Leitor**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979. p. 43-61.

_____. Jorge Amado. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo F. **A literatura no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. 5 v.

_____. A 'legibilidade' de Jorge Amado – Um depoimento. **Revista USP**, [S. l.], n. 95, p. 123-126, 2012. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i95p123-126. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/52244>. Acesso em: 9 fev. 2023.

LUCAS, Fábio. **O poliedro da crítica**. Rio de Janeiro: Calibán, 2009.

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

_____. **Jorge Amado: uma releitura**. Centre for Brazilian Studies University of Oxford. Disponível em: <<https://www.lac.ox.ac.uk/sites/default/files/lac/documents/media/machado75.pdf>>. Acesso em: 16 out. 2023.

OBRAS de Jorge Amado foram traduzidas para 49 idiomas. **Folha de S. Paulo**, 06 ago.2011. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u16258.shtml>>. Acesso em: 09 nov. 2023.

PIMENTEL, Márcia. **As matrizes culturais e a linguagem plástica**. Multirio, 2012. Disponível em: < <https://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/402-as-matrizes-culturais-e-a-linguagem-plastica>>. Acesso em 10 out. 2023.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Estética da recepção. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria literária**: abordagem histórica e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringa: Eduem, 2009. Cap. 8. p. 153-162.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989. 124 p. (Série Fundamentos 41).

_____. **Memórias de tempos sombrios**. Revista de estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 52, p. 9-30, set./dez. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018521>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/qGywTjzNN7sS3RDX9WVcbgq/?lang=pt>. Acesso em 23.03.2023.

RAILLARD, Alice. **Conversando com Jorge Amado**. Trad. Annie Dymetman. Rio de Janeiro, Record, 1990.

REDE GLOGO, 10/08/2022. Disponível em:
<<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2022/08/10/jorge-amado-completaria-110-anos-nesta-quarta-10.ghtml>>. Acesso em 06 nov. 2023.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (org). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SERRANO, Pedro Bueno de Melo. **A crítica carioca (1920 – 1950)**. Tese (doutorado em sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2022.

SILVA, Odalice de Castro. Afrânio Coutinho: um *work in progress*. **Revista de estudos literários**: Terra roxa e outras terras, v. 22. (dez. 2011) – 1-56 – ISSN 1678-2054. Disponível em:< <http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa>>. Acesso em 09 jun. 2019.

SILVERMAN, Malcolm. **Moderna sátira brasileira**. Trad. Richard Goodwin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estéticas da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 133 - 181.

SWARNAKAR, Sudha. Jorge, Internacionalmente Amado. In: SWARNAKAR, S., FIGUEIREDO, E. L. L.; GERMANO, P. G. (orgs). **Nova leitura crítica de Jorge Amado** [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2014, 319 p. ISBN 978-85-7879-328-9.

TAVARES, Paulo. **Criaturas de Jorge Amado**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record; Brasília: INL, 1985.

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

TELES, Gilberto Mendonça. **A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996, p. 11-51.

VILLAÇA, Antônio Carlos. A crítica de romance na obra de Tristão de Athayde. In: **Momentos de crítica literária: atas do IV Congresso brasileiro de crítica literária**. Campina Grande: Governo do Estado da Paraíba, 1977.

WESTIN, Ricardo. O brasileiro que levou a Bahia (e o Brasil) para o mundo. **Agência Senado**. Texto disponibilizado em 15.08.2012. Disponível em:
<<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2012/08/15/o-brasileiro-que-levou-a-bahia-e-o-brasil-para-o-mundo>>. Acesso em: 12 abr. 2019.