



# **CENTRE FOR BRAZILIAN STUDIES**

UNIVERSITY OF OXFORD

**Jorge Amado: uma releitura**

Ana Maria Machado

Working Paper Number  
CBS-75-06

Centre for Brazilian Studies  
University of Oxford  
92 Woodstock Rd  
Oxford OX2 7ND

## **Jorge Amado: uma releitura**

*Ana Maria Machado*  
*Academia Brasileira de Letras*

**Working Paper**  
**CBS-75-06**

### **Resumo**

O presente artigo reúne alguns capítulos do livro *Romântico, sedutor e anarquista: uma releitura de Jorge Amado*, a ser lançado pela Editora Objetiva em agosto de 2006. A obra é o resultado do curso dado pela autora quando ocupou em 2005 a cátedra Machado de Assis, iniciativa conjunta da Academia Brasileira de Letras e do Centro de Estudos Brasileiros da Universidade de Oxford.

### **Abstract**

The present text brings together several chapters of the book *Romântico, sedutor e anarquista: uma releitura de Jorge Amado* [Romantic, Seducer, and Anarchist: A Reinterpretation of Jorge Amado] to be published in Brazil by Editora Objetiva in August 2006. This new work draws on the course offered by the author in 2005 when she held the Machado de Assis Chair, a joint initiative of the Academia Brasileira de Letras and the Centre for Brazilian Studies of the University of Oxford.

## 1. MÁ FORTUNA, AMOR ARDENTE

Em seu estudo sobre a recepção comparada da obra de Jorge Amado na França e no Brasil, o professor francês Pierre Rivas começa suas observações fazendo uma distinção muito pertinente, entre sucesso e fortuna crítica. Aquele tem a ver com a popularidade. Esta, com a aceitação da obra pelo cânone literário.<sup>1</sup>

Lembra Rivas que, na tradição da modernidade, sucesso e fortuna costumam ser inversamente proporcionais e isso pode ser exemplificado na França pelos casos de Victor Hugo e Emile Zola, vítimas de sua própria popularidade frente a outros autores canônicos como André Gide ou Marcel Proust, que levaram muito tempo sem fazer qualquer sucesso. Para ele, essa “é uma das razões dos infortúnios de Jorge Amado no Brasil”. E, se pode parecer que exagera quando usa a palavra *infortúnios* para jogar com o termo *fortuna crítica*, sem dúvida Pierre Rivas mantém sua contundência ao pôr o dedo na ferida e apontar claramente “o ressentimento de um certo Brasil face ao sucesso destes dois escritores (Jorge Amado e Erico Veríssimo) regionalistas em seu país”.

Sobretudo diante do fato de que “textos mais vanguardistas (o modernismo paulista) não alcançavam qualquer êxito.”

Na França, e em outros países, a recepção de Jorge Amado foi diferente. É verdade que partiu dos caminhos abertos pela ampla difusão obtida nas revistas e jornais partidários, pelos inúmeros prêmios e manifestações patrocinados pelo eficaz sistema de intervenção cultural da Internacional Comunista. E é também inevitável constatar que muitas vezes seus primeiros romances pagavam um tributo dócil aos modelos stalinistas do realismo socialista, com suas greves salvadoras, seus discursos tecidos de clichês e chavões proselitistas, suas esperanças de milagres vindos de intelectuais esclarecidos e membros do partido, seu populismo rasteiro, tão vizinho ao regionalismo “proletário” e exótico da época. Não admira que André Gide tenha sumariamente rejeitado essa obra, que lhe parecia superficial e linear.

Mas outros leitores em língua francesa enxergaram um pouco mais longe. Blaise Cendrars celebra nela a alteridade da periferia e Albert Camus a valoriza, opondo o que denomina uma “certa barbárie livremente consentida” aos jogos formais que dominavam parte da cena literária francesa na ocasião, na obra de autores como Giraudoux e outros. Mais que isso, a obra de Amado lhe parece fecunda e Camus faz questão de destacar nela algumas qualidades que o impressionam: “a utilização emocionante de temas folhetinescos, o abandono à vida no que ela apresenta de excessivo e desmesurado”.

---

<sup>1</sup> Pierre Rivas, “Fortuna e infortúnios de Jorge Amado”, em Rita Olivieri-Godet e Jacqueline Penjon (org.), *Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra*, Salvador: Casa das Palavras, 2004.

*Barbárie, liberdade, emoção, folhetim, vida, excessos, desmedida.* A escolha das palavras é significativa. Em tão poucas linhas, Albert Camus tocou em vários pontos que sua leitura lhe revelou. Leitura inteligente e sensível, pois apenas nas décadas mais recentes é que tais pontos iriam ser reavaliados e resgatados, muito embora na ocasião e ainda durante um bom tempo fossem justamente esses os aspectos a que a intelectualidade mais levantava objeções.

Foi necessário que transcorresse um bom tempo para que outros olhares, mais amadurecidos e isentos, lançassem novas luzes sobre vários desses aspectos.

É o caso de abordagens críticas como a de Afonso Romano Sant'Anna, por exemplo, que desenvolveu as propostas de Bakhtin e o conceito de carnavalização com que o russo examinara as obras de Dostoievski e Rabelais, e trouxe uma contribuição sensível e profunda ao entendimento dos romances do baiano.<sup>2</sup> Muito enriquecedores são, também, os estudos de José Maurício Gomes de Almeida, capaz de criticar de forma aguda as limitações trazidas pelo proselitismo ideológico do autor mas, ao mesmo tempo, revelar-lhe as qualidades que não podem ser julgadas apenas pelo apriorismo realista de certa crítica. Igualmente iluminadores são as análises de Eduardo de Assis Duarte, sobretudo quando evidencia como a segunda fase amadiana, em sua passagem do romance que se queria proletário para o romance que se deseja de costumes, começa a se debruçar cada vez mais, e de forma mais conseqüente, sobre as questões de gênero e etnia que irão constituir grande parte da agenda intelectual do final do século XX.

Ou ainda, numa leitura paralela, que vai além do olhar apenas literário em prol de uma visão antropológica, também é o caso dos sucessivos ensaios que Roberto Da Matta dedicou ao caráter relacional da obra de Jorge Amado, quando considera o escritor como alguém que descobriu em seus romances “um modo de poder enfrentar os temas não oficiais da sociedade brasileira”, neles representando as teias de relações pessoais que, entre nós, constituem o instrumento básico da vida em sociedade.<sup>3</sup>

Esses estudos, porém, são relativamente recentes e de circulação algo restrita a setores especializados. De um modo geral, prevaleceu por muito tempo nos meios de crítica literária a outra visão. E talvez a própria acolhida entusiasmada que sua obra teve na França tenha reforçado a idéia de que Jorge Amado escrevia para dar uma imagem pitoresca, colorida, exótica, ao gosto de quem não conhece realmente o Brasil. Mais que isso, uma imagem atrasada, antiga e fora de época, já que era exatamente esse tipo de cor local que, um século antes, se exigira dos nosso românticos e indianistas, como Alencar.

Desde que Machado de Assis, porém, começou a questionar a definição de tais

---

<sup>2</sup> *Tempo Brasileiro*, número 74, julho-setembro de 1983.

<sup>3</sup> *Tempo Brasileiro* número 74 e *Cadernos de Literatura*

fatores como marcas distintivas e essenciais de nossa identidade nacional expressa pela literatura (embora a crítica de seus contemporâneos nem sempre tenha compreendido o que Machado queria dizer, ao deslocar esse *instinto de nacionalidade* para um certo espírito nacional e a própria linguagem), o fato é que foi-se tornando cada vez mais evidente que o pitoresco começava a ficar ultrapassado.<sup>4</sup> Portanto, se Jorge Amado tivesse realmente se limitado apenas a mostrar um Brasil superficialmente colorido e alegrinho, como folheto de atrair turista, sem qualquer dúvida estaria em completo descompasso com seu tempo, trilhando caminhos batidos e sem originalidade. Nesse caso seria apenas uma sucessão de clichês, estereótipos e lugares-comuns – nada que merecesse maior atenção. E teriam toda razão os que cobrassem de sua obra uma profundidade maior, mais atenção à linguagem e uma marca inovadora.

Essa superficialidade na visão de sua obra ainda foi reforçada pela má vontade de muitos dos departamentos de português das universidades estrangeiras, tradicionalmente ligados às instituições culturais lusitanas quando não praticamente feudos portugueses. Ainda mais se considerarmos que muitas dessas raízes profundas se fixaram durante o longo período salazarista. Sem dúvida, a entusiasmada aceitação desse novo autor brasileiro, comunista e de linguagem desleixada em relação ao cânone purista trazia alguns aspectos difíceis de engolir.

Para se ter uma idéia da revolução simbólica representada pela chegada da obra do romancista baiano à França, por exemplo, basta recordar um fato. Por ocasião da primeira tradução de Jorge Amado para o francês, a folha de rosto do livro exibia algo jamais visto antes: a informação de que se tratava de uma tradução direta do brasileiro.

Isso causou escândalo nos meios acadêmicos portugueses, conforme registra Pierre Rivas. Como assim? A língua portuguesa mudou de nome? Quem esse escritor pensa que é? E logo, puxando lentes poderosas para examinar o texto amadiano, o escândalo se transforma em inequívoca má vontade dos meios acadêmicos em relação a Jorge Amado. Começam então as objeções a sua escrita pouco ortodoxa, multiplicam-se as menções a sua sintaxe duvidosa, seus pronomes colocados de forma tão rebelde, sua frouxidão lingüística (seja isso lá o que for), seu descaso para com os padrões castiços da gramaticalidade. Para esses meios, tratava-se de uma linguagem descuidada, indigna de alguém que pretendia ser escritor. Travestidas de defesa do idioma, essas objeções críticas cresceram e se repetiram em sucessivos reparos feitos por variados e zelosos guardiões da gramática, de ambos os lados do Atlântico.

---

<sup>4</sup> Joaquim Maria Machado de Assis, “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade”, NM, 24 de março de 1873, em *Obra completa*, vol. 3, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, p. 801, 1997.

No entanto, não deixa de ser interessante observar que essa mesma atitude pouco canônica em relação à língua era celebrada em outros autores como uma plataforma literária, desejável e corajosa. *A língua errada do povo, a língua certa do povo*, de que falava Manuel Bandeira. *Pronomes? Escrevo brasileiro* – gabava-se Oswald de Andrade. A tal *contribuição milionária de todos os erros*, que seria transformada em estandarte de luta pela vanguarda.

Os exemplos são inúmeros, variados, claros. A questão já tinha sido ponto de honra, anseio por liberdade lingüística em relação a gramatiquices lusitanas, bandeira de afirmação para Mário de Andrade ou para Monteiro Lobato. Mas nas páginas de Jorge Amado, essa teoria tão elogiada nos escritos de outros autores é considerada uma prática constrangedora. Não vinha apenas de uma proposição cerebral, mas brotava do ouvido e de uma memória afetiva. A práxis incomodava. O registro oralizante do falar brasileiro coloquial soava como uma provocação a mais, vindo se somar ao uso de palavrões e a tantas outras ousadias, para apresentar Jorge Amado como um autor que não deveria merecer muito respeito, pois beirava a vulgaridade em sua insistência em dar foros de legitimidade a um linguajar chulo.

Por todos esses fatores, seria conveniente examinar mais de perto esses conceitos de vulgar, popular, ou de massa. São fundamentais para que se mergulhe no âmago amadiano. Afinal, o próprio autor definira sua obra e a de Érico Veríssimo como “romance de massa”, naquele trecho que há pouco citamos.

## 2. OS SENTIDOS DO POPULAR

Por volta do início da década de 30, a literatura norte-americana estava descobrindo que se desenvolvia numa sociedade de massas e começava a vislumbrar as oportunidades que tal fenômeno lhe abria.

Enquanto isso, no Brasil, uma geração de ficcionistas também se voltava para os problemas sociais de sua região e sua gente. *Romance ao Norte!*, anunciou a crítica. *São os do Norte que vem!* Ficaram famosas essas exclamações, saudando a chegada de José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, e do que se costumou chamar de romance regionalista em geral. E ainda teriam que se fazer elásticas em seguida para acomodar outros autores – como a gaúcho Érico Veríssimo.

Esses dois movimentos, na América do Norte e na do Sul, eram totalmente autônomos. A rigor, deveriam ser tratados como simples coincidência. Mas em tempos de anseios de internacionalismo político e de preocupações com as questões econômicas e sociais, que passavam então a ser vistas como aspectos da condição humana em geral,

além e acima de fronteiras, ocorreu que alguns dos autores daqui logo perceberam algumas afinidades com os de lá. Entre eles, Jorge Amado que, em entrevista a Alice Raillard, confessou e recordou a forte impressão que lhe deixaram os romances de autores como John dos Passos, lidos na ocasião.

A expressão *romance de massas*, que Amado usa mais de uma vez, não se referia ao que hoje englobamos pelo termo *cultura de massas*, um fenômeno muito posterior. Mas tinha a ver com a noção marxista de massa, e com a vontade de discutir problemas sociais a que uma mesma classe estava sujeita em diferentes contextos nacionais. Mais que isso, também implicava no desejo de escrever para muita gente.

O propósito era fugir de qualquer coisa que, mesmo de longe, pudesse cheirar a elitismo. O ideal era atingir muito mais do que apenas aquele punhadinho de “happy few” de que falava Stendhal. Para conseguir chegar a esse objetivo, certamente, seriam necessárias estratégias bem diferentes daquelas que a tradição literária vinha empregando. Evidentemente, para isso se fazia urgente estabelecer um pacto diverso com seus leitores.

Um caminho possível e tentador, talvez o mais óbvio, era o populismo literário – um certo barateamento da linguagem e das situações narrativas, de modo a poder ampliar o público por meio de um nivelamento por baixo, atendendo a quem não seria considerado capaz de entender eventuais recursos mais complexos que porventura viessem a ser utilizados pelos escritores.

Com frequência se fala no popularesco para designar essa vertente. Prefiro chamar esse caminho de populismo, empregando um termo normalmente usado na esfera política, porque acho que nessa atitude, com frequência, existe mesmo esse claro curto-circuito entre política e criação cultural. O termo ajuda a chamar a atenção para ele, sem disfarces. Trata-se de um equívoco nascido de uma visão acentadamente paternalista por parte do sujeito do discurso, que se entende como um guia dos menos favorecidos e vê o destinatário dominado por uma espécie de deficiência cultural -- até mesmo por falta de bagagem, em sua condição de vítima social -- que o incapacitaria ao esforço intelectual necessário à decodificação de estruturas mais sofisticadas ou sentidos mais matizados.

Trata-se de uma distorção comum e persistente, de ocorrência muito corriqueira até hoje, tanto em um jornalismo que se pretende ensaísta apenas por estar publicado em livro, quanto na pretensa literatura infantil, por exemplo, onde se confunde com um certo didatismo moralista e não consegue levantar vôo. Sua presença pode ser detectada também, de forma mais evidente, na literatura que quer atingir a popularidade pelo popularesco, por meio de um esforço para atingir os grandes números das camadas mais populares da sociedade. Tudo muito repetitivo.

O resultado é o mesmo da oratória vazia dos políticos demagogos: um discurso estereotipado, carregado de clichês, com alta dose de redundância e pouca originalidade,

sem se deter em sutilezas de raciocínio, fugindo de qualquer ambigüidade e caminhando para a repetição de slogans e palavras –de ordem de forte apelo emocional. Nem ao menos pretende convencer intelectualmente, mas se limita a guiar e apontar o caminho a ser seguido. Sempre um só, claro, definido, sem espaço para dúvidas, divergências nem hesitações.

Como durante vários anos, Jorge Amado foi um disciplinado membro do partido comunista, numa ocasião em que as pressões sobre seus artistas eram muito fortes, é inegável que várias vezes essa tentação o rondava nesse período. Assim, nessa época, volta e meia sua obra sucumbiu aos males dessa estética partidária – como pode constatar, constrangido, até mesmo o mais amoroso e benevolente leitor.

Isso não ocorre apenas em livros marcadamente a serviço do proselitismo partidário declarado, como *O Cavaleiro da Esperança* ou *Os Subterrâneos da Liberdade*. Mesmo em belos romances como *Jubiabá*, *Mar Morto* ou em *Capitães da Areia*, ou ainda em *São Jorge dos Ilhéus* e *Seara Vermelha*, fica impossível evitar um certo desconforto na leitura quando nos deparamos com as eternas situações de greves redentoras ou de milagres salvadores por meio da chegada iluminada de um membro do partido.

Para os ouvidos mais sensíveis, principalmente, incomodam as frases feitas cheias de palavras de ordem, o jargão oco e artificial vestindo obviedades, os chavões da retórica de comício.

Não é de admirar que a crítica tenha feito restrições e tratado de diminuir o oba-oba levantado em torno a uma popularidade obtida com o apelo a esses recursos. Ressalvas eram mesmo necessárias. Somem-se a esse populismo literário, nessa fase, uma certa previsibilidade de situações melodramáticas e a preferência por personagens que se resumem a tipos rasteiros, sem maior densidade psicológica, e não será difícil compreender o registro da criação amadiana que faz, por exemplo, Alfredo Bosi em sua *História concisa da literatura brasileira*.

No entanto, mesmo aí, nesses livros e nesse momento, já era possível perceber que existia algo mais. Na obra daquele menino que desde antes dos vinte anos começava a publicar seus romances, havia desde o início um ouvido atento e um olhar agudo, ao lado da sensibilidade solidária à dor do outro. Esses personagens que ele nos traz, desde o início, falam e se comportam igualzinho a nossa gente comum, como ninguém ainda tinha falado e se comportado em nossos romances.

Todas aquelas teorias intelectuais sobre a busca de um falar brasileiro, que vinham sendo discutidas e recomendadas pelos modernistas, de repente, nas páginas de Jorge Amado, deixaram de ser apenas especulações teóricas ou bizarrices bem intencionadas. O autor não observa o povo brasileiro de longe e de cima, cheio de interesse, anotando com cuidado para depois registrar ou reinventar essa linguagem em seu texto. Pelo contrário, o



campo onde ele se situa é o mesmo de seus personagens. 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.

Mesmo nos primeiros livros, meros “cadernos de aprendiz de romancista”, como ele mesmo reconhecia, quando a estrutura narrativa ainda era rudimentar, os personagens eram superficiais, as situações eram bisonhas, é inegável que esse aprendiz estava imerso em sua gente e sabia escrever de ouvido. O romancista ainda estava aprendendo – e, não obstante sua extrema precocidade, tinha perfeita consciência disso. Mas já sabia trazer para seus livros o falar brasileiro. E o fazia com tanta naturalidade, que parecia mesmo um fato da natureza e não da cultura. Talvez por isso essa revolução tenha passado despercebida de grande parte dos olhares críticos.

Provavelmente, tal feito ajuda a explicar a profunda empatia que ele logo estabelece com seu público, a cumplicidade que se tece de imediato entre autor, personagem e leitor. É uma façanha pioneira da linguagem, como poucos tinham conseguido antes. Com essa intensidade, talvez apenas Lobato.

Mas esse fenômeno também pode ser entendido melhor se levarmos em conta o outro caminho que Jorge Amado escolheu para fazer seu romance de massas: o da cultura popular.

A língua portuguesa não distingue com dois adjetivos diferentes a produção cultural popular do consumo cultural popular. Em inglês, por exemplo, com a possibilidade de opção semântica no recurso ao *folk* ou ao *popular*, fica mais simples discernir de imediato conceitos como *folklore* ou *pop art*. Jamais ocorreria a algum anglófono confundi-los. Em português, no entanto, o emprego do mesmo vocábulo deixa essas realidades tão diversas numa mesma zona de penumbra. Lembrar, porém, que existem esses dois pólos significativos distintos no termo *popular* em nossa língua que podem nos ajudar a perceber como a ênfase amadiana estava muito mais numa tradição de criação popular do que de consumo maciço a ser atingido por meio de estratégias mercadológicas.

Neste ponto, parece-me justo recorrer ao mesmo Alfredo Bosi para lembrar sua fecunda observação de que apenas a cultura criadora consegue fazer essa fusão amorosa entre o erudito e o popular.<sup>5</sup> O autor baiano é um dos grandes exemplos desse fenômeno em nossa literatura, ao lado dos já citados Érico Veríssimo, Monteiro Lobato e Vinícius de Moraes e de autores como Guimarães Rosa e Manuel Bandeira, cada um em seu caminho.

O adjetivo *amoroso* aplica-se integralmente à relação que Jorge Amado mantém com esse manancial onde vai buscar a força de sua inventiva ficcional. É sempre com emoção e respeito que ele se aproxima da fonte dessa criação popular e a traz para dentro

---

<sup>5</sup>Alfredo Bosi, *Dialética da colonização*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

de si antes de transformá-la em matéria literária. Nunca o faz superficialmente, apenas em busca de cor local, nem com o sentido do pitoresco ou do folclórico – e eventuais acusações desse teor apenas evidenciam a má fé de quem fala ou o desconhecimento da realidade. Sua vivência estava colada nesse universo que trouxe para sua obra. Diferentes episódios de sua vida só confirmam e atestam essa coerência. Ninguém se surpreende quando descobre que foi dele, como deputado constituinte, o projeto que estabeleceu a liberdade de culto na Constituição de 1946 e garantiu o fim da perseguição às manifestações religiosas afro-brasileiras. Nem se espanta quando sabe que na hora da morte de Mãe Senhora, uma das maiores mães-de-santo da Bahia, foi o romancista, um obá importante, a primeira pessoa a ser chamada para tomar as providências rituais, indispensáveis na emergência.

Para Jorge Amado, o convívio com a cultura popular era parte integral da existência cotidiana. Nunca se afastou dela. A essa tradição o autor permaneceu fiel durante toda sua vida ao ponto de, em seu balanço biográfico, fazer questão de evocar lado a lado o privilégio que foi conviver com Picasso e Camafeu de Oxossi, Sartre e Mestre Pastinha. Ou de afirmar, com naturalidade:

*Essas coisas eu as trago dentro de mim, não as obtive, não as comprei em nenhum mercado de sentimentos ou de conhecimentos, são minhas de direito e de algumas eu sei mesmo antes de tê-las visto, eu as trago dentro de mim.*

É esse um privilégio raro, dado a poucos autores, sobretudo se cosmopolitas como ele, que tiveram em sua ilustre biografia a experiência de viver na Europa num círculo tão famoso de seus contemporâneos internacionais ou de ter tantas obras traduzidas e adaptadas. Um privilégio que exige uma contrapartida difícil, nascida da responsabilidade de amorosamente cuidar de manter vivas as próprias raízes. Ao mesmo tempo, é um atestado da força dessa cultura popular, capaz de se transfigurar e irrigar de modo tão fecundo e diverso obras tão diferentes de homens tão distintos entre si como são Jorge Amado e Guimarães Rosa, por exemplo. Diferenças que vão muito além da linguagem e da proposta literária de cada um, e partem de suas próprias personalidades.

Aliás, pode ser interessante recordar aqui neste momento como o próprio Rosa, o da eterna travessia e do balancê permanente das coisas, constatou essa diferença, ao se referir ao otimismo estável que caracterizava o maniqueísmo simplista dos primeiros romances de Jorge Amado: *É uma criança que acredita sempre no bem e na vitória dos bons sobre os maus.*<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Citado por Bruno Liberati em “Quem tem medo de Guimarães Rosa?”, *Jornal do Brasil*, 18 de fevereiro de 2006.

Talvez, no fundo, essa fé amadiana na possibilidade de realizar a utopia seja também um traço que o aproxima de outros romancistas populares – como o Victor Hugo de *Os Miseráveis*, por exemplo. Dados os devidos descontos das circunstâncias históricas de cada um, é evidente, e levando em conta as diferenças entre romantismo e stalinismo. Mas, de certa forma, também em Amado se poderia ver aquilo que Lamartine criticou em Hugo: “a paixão do impossível”. Aquilo que Vargas Llosa prefere chamar de “a tentação do impossível” e a que voltaremos mais adiante, mas que quis lembrar agora, no momento em que abordamos o tema do popular, porque tudo parece indicar, nessa própria família de gêneros narrativos, uma certa constância da fé na vitória dos bons sobre os maus. Isso nos ajudaria a enquadrar tais críticas numa moldura que examina a obra dentro dos limites de seu gênero e do pacto estabelecido com o leitor.

Examinando as raízes populares da ficção de Jorge Amado, podemos constatar a presença recorrente de elementos oriundos de vários repertórios vizinhos, ainda que não sinônimos e nem sempre coincidentes: 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. Aliás, em *Suor*, um trecho é bastante revelador a esse respeito: “A imaginação dos trabalhadores, especialmente a dos negros, aceitava sem reclamar, sem analisar, as aventuras loucas, as fugas do real do filme em série.”

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. Tal procedimento, com certeza, constitui também um dos rasgos de sua popularidade, aí já avançando no tempo e renunciando a cultura de massas no sentido que o termo terá na segunda metade do século XX, completando com o *pop* aquilo que, de início, brotava puramente do *folk*. É sintomático que Glauber Rocha, em um artigo sobre *Gabriela, Cravo e Canela* publicado em 1960, faça questão de destacar que a obra de Jorge Amado é “antidiscursiva, pois apresenta largos painéis cinematográficos, desenhando um cenário particular de cada um de seus personagens.”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Glauber Rocha, “Cravo e Canela (ou Jorge diretor de cena)”, *Diário de Notícias*, Salvador, 9 de maio de 1960.

Entre as matrizes populares da criação amadiana, a literatura de cordel é uma fonte evidente. Disseminada por todo o Nordeste, nas feiras do sertão ou das cidades, muitas vezes fruto de criação coletiva, a obra elaborada e transmitida por violeiros e cantadores constituiu um elemento natural da formação de Jorge Amado. São inúmeros e variados os exemplos de seu uso direto, no corpo mesmo de diferentes narrativas - e não apenas no próprio *ABC de Castro Alves*, ou em *Terras do Sem Fim*, os casos mais evidentes dessa intimidade. Os próprios títulos de vários capítulos de seus romances muitas vezes ecoam práticas corriqueiras da literatura de cordel, em seu formato, seu comprimento, sua enunciação de quem promete novidades e emoções para atrair o usuário. Ou fazem lembrar os cartazes que na porta dos cinemas populares anunciavam os episódios seguintes dos seriados. Como os capítulos dos folhetins, aliás. Bastam dois exemplos:

*Aventuras e desventuras de um bom brasileiro (nascido na Síria) na cidade de Ilhéus, em 1925, quando florescia o cacau e imperava o progresso – Com amores, assassinatos, banquetes, presépios, histórias variadas para todos os gostos. Um remoto passado glorioso de nobres soberbos e salafários, um recente passado de fazendeiros ricos e afamados jagunços, com solidão e suspiros, desejo, vingança, ódio, com chuvas e sol e com luar, leis inflexíveis, manobras pilíticas, o apaixonante caso da barra, com prestigiador, dançarina, milagre e outras mágicas” ou “Um brasileiro das arábias.*

E depois de *Gabriela*, mais um:

*Primeiro episódio*  
*Morte e ressurreição de Tieta ou a filha pródiga*

*Contendo introdução e palpites do autor, inesquecíveis diálogos, finos detalhes psicológicos, pincelados de paisagens, segredos, adivinhas, além da apresentação de algumas figuras que desempenharão destacado papel nos acontecimentos passados e futuros narrados neste apaixonante folhetim – em cada página a dúvida, o mistério, a vil traição, o sublime devotamento, o ódio e o amor.*

Além disso, são muito comuns em sua obra o recurso a 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 – mesmo que para isso seja necessário recair na ordem indireta, pedida pelo verso mas normalmente evitada na prosa. Grande parte das passagens mais líricas da obra amadiana são exemplos da persistência desse variadíssimo e requintado arsenal de procedimentos da literatura oral, às vezes quase em estado puro, com uma intensidade poucas vezes comparável na criação de outros ficcionistas brasileiros.

Quanto aos outros generos mencionados, bastaria recordar a própria confissão do autor em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, reconhecendo ser “um rebento baiano da família de José de Alencar”. E este, em seu *Como e por que sou romancista*, fez questão de deixar muito claro o papel que em sua formação de escritor desempenhou o romance popular.

Tal reconhecimento coincide também com outras alusões que atestam a força dessas narrativas na formação do nosso público leitor, em geral. Tanto por meio de personagens de Machado de Assis que se dedicavam a essa leitura, quando na valorização que o Riobaldo recém-alfabetizado dá ao fato de então, finalmente, poder ler o *Sinclair das Ilhas* que encontra em suas andanças, o primeiro livro de verdade que poderá fazer seu.

A esse respeito, vale lembrar que Guimarães Rosa, em depoimento a Marlyse Meyer, justifica sua escolha por esse título para a leitura de Riobaldo, dizendo que esse romance popular anglo-francês era justamente o livro que ele podia ter certeza de que seria encontrado nas casas do sertão mineiro na época de sua infância.<sup>8</sup> Não é de admirar que seja também uma preciosa fonte para a narrativa amadiana. Dupla fonte, na realidade, já que muitas vezes se confundem as vertentes do romance popular e do folhetim, tornando praticamente impossível dissociá-las.

Na verdade, ambos se confundiam mesmo no século XIX e no Brasil do começo do século XX, visto que na maioria das vezes o romance popular era inicialmente publicado na imprensa sob a forma de folhetim, no rodapé das páginas de jornal.<sup>9</sup> Aliás, foi assim que todos os nossos grandes romancistas da época lançaram suas obras. Até mesmo Machado de Assis, que só se afasta do folhetim a partir de *Dom Casmurro*.<sup>10</sup>

Essa maneira de ir escrevendo uma obra de ficção para ser publicada em fatias – embora, posteriormente, muitas vezes fosse editada em livro – surgiu na França, com o interesse em democratizar o jornal. As assinaturas dos periódicos eram então muito caras, e a manutenção, difícil. Aos poucos, portanto, vai se desenvolvendo a idéia de que seria melhor procurar possibilidades de se ter mais leitores pagando menos. Os ingleses (ainda que depois adotassem também a narrativa seriada) inicialmente buscaram que isso acontecesse por meio do recurso à publicidade. Os franceses preferiram o caminho da

---

<sup>8</sup> Marlyse Meyer, *Folhetim: uma história*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

<sup>9</sup> Sobre a importância e persistência do gênero entre nós até bem dentro do século XX, ver José Ramos Tinhorão, *Os romances em folhetins no Brasil (1830 à atualidade)*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1994.

<sup>10</sup> John Gledson, da Universidade de Liverpool, tem um estudo muito interessante, comparando as versões de *Quincas Borba* em folhetim na revista e em livro, em seu *Machado de Assis: ficção e história*, 2.ed.rev, Paz e Terra, São Paulo, 2003. E Ana Cláudia Suriani da Silva, em sua tese de doutoramento ainda inédita, examina como o ideal de ascensão social feminina nas revistas que publicavam os romances de Machado em folhetim guarda relações com suas obras publicadas por esse meio.

publicação de histórias em capítulos.

É interessante observar que a primeira obra a ser publicada dessa forma, em 1836, foi um clássico, de 1554, traduzido do espanhol, mas que parecia feito de encomenda para o papel a que estava sendo destinado, o *Lazarillo de Tormes*. Trata-se da novela picaresca por excelência, em que se sucedem as peripécias de um personagem sem emprego fixo, profissão definida ou domicílio constante, obrigado a viver de pequenos expedientes. O ambiente de marginalidade social, o senso de humor da narrativa, a vasta galeria de tipos humanos e várias outras características da obra já anunciam sua descendência fecunda em diversos folhetins que se tornarão famosos romances do século XIX, cada um com seu próprio tom nacional – de *Oliver Twist*, de Charles Dickens, a *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, sem esquecer *Os Miseráveis* embora Victor Hugo prefira abandonar o humor e enveredar pelas cores trágicas da realidade. Evidentemente, nessa galeria, várias das obras de Jorge Amado não deixam de manter um certo ar de família com tão ilustres antepassados.

Logo, porém, o formato do folhetim deixa de lado qualquer preferência pelos clássicos e passa a ser uma estratégia geral de lançamento de ficção. Poucos meses depois do *Lazarillo*, é encomendada a Honoré de Balzac uma obra inédita para sair dessa maneira, *La vieille fille*. A partir de então, o sistema se consolida, com grande popularidade, permitindo o aparecimento de vários novos autores. Logo em seguida, na década de 40 do século XIX francês, surgem aqueles que seriam seus grandes cultores: Alexandre Dumas no folhetim histórico e Eugène Sue, “o rei do romance popular”, no de tipo realista.

A necessidade do corte sistemático e atraente e a adequação ao grande público, inevitavelmente, levam a novas concepções da estrutura narrativa, à simplificação na caracterização dos personagens, ao tão criticado maniqueísmo e a vários cacoes estilísticos. O novo gênero em pouco tempo vira uma mania francesa e logo deixa de ser apenas uma forma para se converter numa fôrma (usando a útil distinção de Manuel Bandeira). Obtém tanto êxito que corrói o jornal por dentro. Cada vez mais, aos olhos do público ávido das peripécias deixadas no ar ao final do capítulo anterior, o folhetim vai ficando mais importante que as notícias, os artigos de fundo, a matéria propriamente jornalística escrita por cidadãos influentes, tudo aquilo, enfim, que deveria constituir o âmago do veículo. Desperta então, desde logo, uma crítica negativa veemente, do tipo que Umberto Eco chamaria de “apocalíptica”. Nunca mais se livrará dessa visão.

No entanto, como a maioria dessas narrativas acabará em seguida saindo em livro, e muitas são inegavelmente de qualidade, começa a haver uma certa ambigüidade dos meios intelectuais que preferem esquecer a forma de publicação em certos casos e tratam de enfatizá-la em outros. Essa dupla avaliação discriminatória acaba se estendendo aos livros resultantes do folhetim, paulatinamente passando a ser encarados como dois gêneros

distintos: romance burguês (que ao fim de algum tempo termina por chamar a si toda a nobreza e passa a ser visto como o romance propriamente dito), e romance popular.

Mesmo na ocasião, as críticas a este podiam ser muito exigentes e severas, num óbvio desconforto das camadas dirigentes com a leitura popular e suas escolhas. Marlyse Meyer, em seu excelente estudo sobre o folhetim, transcreve trechos de um relatório oficial francês da época, que criticava a popularidade do gênero e afirmava:

*O que é o romance popular nas mãos daquele que não estudou outra coisa, além de um tecido de aventuras galantes, fantásticas, despudoradas, cheias de horror? A questão da arte que interessa ao literato, a questão moral que interessa ao pensador (...) não têm a menor importância para ele.*

A reação intelectual francesa não demora muito a operar uma clivagem entre a grande imprensa e a imprensa popular, que publicava os folhetins. Dois tipos de imprensa, dois tipos de romance, dois tipos de autor. Só então, finalmente, fica tudo certo, no melhor dos mundos – um lugar para cada coisa e cada coisa em seu lugar, como defendia Dr. Teodoro, o segundo marido de Dona Flor.

No Brasil, porém, essa cisão não se operou. Como Dona Flor, acabamos dando um jeito de ter ao mesmo tempo os dois maridos e de convivermos com Dr. Teodoro e Vadinho, ainda que em planos diversos. *Brasileiro estômago de avestruz*, comenta Marlyse Meyer, em nova imagem para a nossa velha antropofagia cultural. Os mesmos jornais que publicavam noticiário sério traziam folhetins, indistintamente, de cambulhada – tanto as obras dos grandes romancistas quanto os popularescos por excelência. E todo mundo lia.

Já no século XX, na década de 20, uma revista moderna como *Fon-Fon*, com esse nome futurista e seus ideais de contemporaneidade, publicava o *Pardaillan* de Michel Zevaco e *Rocamboles*, de Ponson du Terrail. Fizeram um sucesso extraordinário, como atestam as lembranças posteriormente evocadas por autores tão diversos entre si quanto Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Vinícius de Moraes, Pedro Nava e Ruth Rocha, todos leitores fervorosos dos folhetins.

Antes da *Fon-fon*, ainda no século XIX, *O Correio Paulistano*, *O Estado de São Paulo*, *o Jornal do Comércio*, *A Gazeta* e *A Manhã*, também publicavam narrativas em série ao lado do noticiário respeitável. Geléia geral mesmo: no elenco dos autores dessas narrativas, podiam ser encontrados tanto os escritores claramente romanescos e descabelados quanto nomes ilustres como Charles Dickens e Dostoiévski entre os estrangeiros ou Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis e Raul Pompéia entre os nacionais.

Estendendo-se até a segunda metade do século XX, uma revista de grande circulação nacional como *O Cruzeiro*, continuou publicando em capítulos romances de Jose Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queiroz, José Condé, Lucia Benedetti e tantos outros. E vale lembrar que, até muito recentemente, como revela José Ramos Tinhorão na minuciosa pesquisa que realizou para seu estudo sobre o gênero no Brasil, outros periódicos incluíram a publicação de folhetins de autores como Orígenes Lessa, Marcos Rey, Nelson Rodrigues, Marcio Souza, Sergio Jockymann, José Carlos Oliveira, Luís Fernando Veríssimo, Carlos Eduardo Novaes e José Louzeiro.<sup>11</sup> Nem dá para esquecer que a primeira obra publicada por Jorge Amado, em 1928, foi um folhetim escrito em conjunto com Edson Carneiro e Dias da Costa, intitulado *El Rey*, depois saído em livro como *Lenita* e renegado por seus autores.

A força do folhetim e do romance popular, portanto, perdura (entre nós e em outros países) e se mantém intensa até pouco antes da segunda guerra mundial – e nem precisamos recorrer ao enorme sucesso internacional das telenovelas ou à excelência de nossa teledramaturgia para atestar a robustez dos filhotes.

Em 1930, como também assinala Marlyse Meyer, Antonio Gramsci reconhece a importância da influência que tais gêneros exerciam na Itália, dedica-lhes um bom espaço em seus *Cadernos do Cárcere* e os considera uma fonte de cultura, ao verificar que seus diferentes títulos constituíam a principal leitura das classes subalternas. Na opinião de Gramsci, tal fato ocorria porque os intelectuais falhavam em fornecer uma literatura às camadas populares e não conseguiam chegar realmente até o povo. Considera o teórico italiano que, se esse percurso não fosse feito, não chegaria a existir uma literatura verdadeiramente nacional.

Em sua análise, Gramsci trata então de propor uma tipologia geral para classificação do folhetim. Para isso, distingue, textualmente, três vertentes, como aqui indicamos de modo resumido, mantendo sua caracterização:

- o *Tipo Victor Hugo ou Eugène Sue*, de caráter ideológico-político e tendência democrática ligada à ideologia da revolução de 1848,

- o *Tipo sentimental*, não político, mas exprimindo o que chama de “democracia sentimental”.

- um terceiro tipo, a que não dá nome, mas que descreve como sendo aquele “que se apresenta como de pura intriga mas possui um conteúdo ideológico conservador-reacionário.”

Nenhum deles era de criação contemporânea, o que leva Gramsci a se perguntar por que os jornais italianos de 1930, para manter seus leitores, não eram capazes de

---

<sup>11</sup> Tinhorão, 1994.



inventar algo novo e tinham que continuar publicando esses mesmos folhetins do século anterior.

A forte imigração italiana, que viera para São Paulo na virada do século, também os desejava e buscava em nossos jornais. Zelia Gattai, em seu livro de memórias, *Anarquistas, graças a Deus*, conta como o pai implicava com o gosto eclético das leituras de sua mãe, dona Angelina, devoradora de tudo o que lhe caísse a frente, inclusive folhetins e romances populares. Mesmo implicando, porém, seu Ernesto Gattai não escapava à sedução do gênero, como comprova o fato de que, quando a menina nasceu, queria dar à filha Zelia o nome de Pia, em homenagem a uma heroína de folhetim.

Tudo isso está sendo lembrado para sublinhar duas coisas. Primeira, que os folhetins e romances populares eram conhecidíssimos no Brasil e constituíam o mais disseminado material de leitura de ficção que a população tinha a seu alcance. Segunda, que era bastante freqüente a relação entre literatura popular e discussão dos temas sociais e políticos. A vizinhança entre os dois terrenos era corriqueira. Com ou sem Gramsci e muito antes dele.

Aliás, o próprio Antonio Candido já chamou a atenção para a consciência social dos folhetinistas e suas ligações criadoras com a análise da sociedade.<sup>12</sup> E quem quiser alguns ilustres exemplos internacionais, pode lembrar que Eugène Sue foi deputado socialista e terminou até por morrer no exílio. Ou recordar que Jean-Paul Sartre, em *L'Idiot de la Famille*, confessou que seu verdadeiro herói republicano era o *Pardaillan*, de Michel Zevaco, que classificou de anarquista.

Portanto, não deixa de ser natural que, conscientemente ou não, o folhetim e o romance popular também se constituíssem em fontes para um autor com essas preocupações políticas e uma história militante, desejoso de fazer “romance de massa”. Eles têm a ver com os ideais românticos de liberdade e democratização, com o generoso impulso de atrair novos leitores para o universo da palavra escrita, com a vontade de revirar a história, de vingar as injustiças sofridas pelos inocentes ou desprotegidos.

Levando tudo isso em consideração, não parece justo que uma leitura superficial procure reduzir os vestígios deixados por esses gêneros apenas a um exemplo de busca desenfreada por aumento de vendagem e sucesso comercial. É preciso entender o momento em que tais formas de literatura popular se manifestam e qual seu contexto histórico, evitando assim considerá-las fora de sua época, apenas a partir de um olhar anacrônico, tingido por valores contemporâneos, característicos de uma sociedade de consumo.

---

<sup>12</sup> Na introdução ao livro citado, de Marlyse Meyer, 1996.

### 3. O DESEJO DE SEDUZIR

Falando no folhetim e no romance popular, falta ainda mencionar um derradeiro aspecto que também tende a aproximar esses gêneros da própria sensibilidade de Jorge Amado: a erotização da narrativa. Não no sentido superficial de descrever cenas de sexo. Mas na acepção mais ampla e profunda, examinada por Italo Calvino e Umberto Eco e sugerida por Roland Barthes quando dizia que um texto não tem apenas uma gramática, tem também uma erótica.<sup>13</sup>

Os folhetins e romances populares funcionam por meio de um mecanismo que joga com promessa e adiamento para prolongar o prazer. Liliâne Dumont-Dessert examina como Sue e Dumas “inventam um arsenal técnico de sedução” e exacerbação do desejo, sempre acenando com mais satisfação no futuro.<sup>14</sup> Esses procedimentos narrativos, também amplamente estudado por outros críticos, se caracterizam por um jogo de espicaçar e postergar um pouco, numa permanente processo de aliciamento do leitor, que se percebe claramente desejado e provocado, em tensão crescente, até atingir uma descarga de alívio final. Nos filmes de aventura, faziam torcer e uivar a platéia das matinês. No folhetim, ajudavam a prolongar o prazer de forma quase infinita, prendendo o leitor à expectativa do capítulo seguinte. No romance popular, contribuem para a erotização do texto.

Essas reflexões são úteis porque nos ajudam a perceber como a intuição criadora de Jorge Amado escolheu se inserir numa linhagem perfeitamente adequada para sua expressão, ao ir buscar na fonte desses gêneros os seus modelos, ainda que inconscientes.

Preocupação social e política, imersão numa atmosfera de sensualidade e erotização, mergulho na cultura popular são apenas alguns dos aspectos positivos dessa opção. Talvez sejam os mais imediatamente visíveis e reconhecíveis. Existe, porém, mais outro, fundamental e importantíssimo: a perfeita afinidade entre esses gêneros e a própria sensibilidade do romancista.

Inúmeras vezes, ao longo de toda sua vida, Jorge Amado insistiu em reafirmar que era apenas um contador de histórias e não pretendia ser mais do que isso. Como se sentisse necessidade de reiterar sempre, diante das cobranças, que a sua prioridade literária era o desenvolvimento do enredo, não a exploração da linguagem.

Afinal de contas, são justamente esses gêneros narrativos populares, latentes em sua obra, que se constituem em herdeiros diretos das epopéias e do romanceiro popular ibérico. São essas as formas que irão se encarregar de preservar as delícias de ler pelo simples gosto do enredo. São essas as modalidades literárias que privilegiam a trama, a

---

<sup>13</sup> Aos interessados no assunto, remeto a meu texto “Muito prazer: notas para uma erótica da narrativa”, em *Ilhas no tempo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

<sup>14</sup> Na introdução de *Les Mystères de Paris*, citada por Marlyse Meyer, 1996.

tessitura dos diversos fios da ação, a concatenação das peripécias. E que ninguém se deixe enganar pela aparente modéstia do escritor ao se definir apenas como um contador de histórias. Ele as conta com maestria, de forma cada vez mais intrincada, manipulando com segurança os cordéis de seus personagens, entretecendo diversos fios de cores e texturas diferentes em sofisticada composição.

A linearidade dos primeríssimos livros é logo abandonada, os conflitos se requintam em matizes inesperados, os variados recursos narrativos vão se tornando cada vez mais elaborados no desenrolar da obra amadiana. Ambigüidades e dualidades passam a estruturar os relatos. Gabriela casa sem casar. Dona Flor tem dois maridos. Quincas Berro d'Água 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 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. O paladino da cultura africana pode ter filho com uma sueca ou finlandesa. Tudo se move e reverbera. Nada ou ninguém é apenas o que parece ser, embora possa sempre ser *também* exatamente o que parece.

Do linear ao ambíguo, do equívoco ao multívoco, os caminhos da obra de Jorge Amado vão se multiplicando e se irradiando, à medida que ela se desenrola. O maniqueísmo inicial fica para trás, porque a realidade ao qual ele se aplicava não é abstrata: é vivida, tecida em memória e se impõe com força. Por maiores que sejam a indignação e a solidariedade, por mais intenso que se faça o chamado da liberdade, não há como evitar a certeza de que a vida é mais poderosa e as pessoas, mais complexas. Há sempre um “não é bem assim” implícito, um “por outro lado” latente.

Dessa forma, vai ficando para trás aquela sensação de uma certa simplificação redutora e ingênua que se tinha nos romances de juventude de um autor de estréia precoce e pena entusiasmada. Aos poucos, percebe-se que a defesa do trabalhador explorado não impede o reconhecimento, talvez até a admiração incontida, pela força épica do coronel desbravador do cacau. A leitura dos romances vai se afastando de transparências imediatas, de superficilidades tranquilizadoras. Vai revelando um autor no domínio crescente e seguro do seu ofício, capaz de fazê-lo manter sempre presa a atenção do leitor, sem com isso deixar de estar atentíssimo ao que seus personagens são capazes de aprontar. Ao mesmo tempo, sem jamais se afastar de discutir as questões sociais, políticas e culturais que lhe interessam.

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 lingüístico 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 amadiana o desleixo de um coloquialismo rasteiro e convencional .

Ferreira Gullar já chamou a atenção sobre isso, ao destacar na obra amadiana o *vasto painel da vida brasileira que ele vem traçando (...), quase sem descanso. Um painel vivo, palpitante, realizado sem plano, como resposta à vida, a sua experiência de cidadão e escritor. (...) Eis uma das questões que a crítica mais cedo ou mais tarde terá de encarar com seriedade, pois a obra de Jorge Amado é, entre outras coisas, a busca de uma linguagem literária que, sem abrir mão das qualidades encantatórias, quer ser ao mesmo tempo contundente e crítica.*<sup>15</sup>

Resta ainda assinalar que tais formas de literatura popular estão, também, intimamente ligadas ao melodrama, surgido do desejo de um teatro mais popular e mais democrático, na busca de uma representação mais legível, ao alcance de todos. Muito embora não sejam muito freqüentes os elementos puramente melodramáticos na obra de Jorge Amado, seus vestígios são suficientes para que os mencionemos. Mesmo porque nos ajudam a situar o romancista baiano em um contexto cultural no qual a literatura pode ser também a manifestação de uma vontade de vingança ou sede de justiça, a oportunidade de dar voz aos tradicionalmente silenciados – traços melodramáticos típicos.

Peter Brooks , em seu estudo sobre o melodrama, afirma que este, ao lado do romance, marca a entrada na literatura de uma nova categoria moral e estética.<sup>16</sup> Após o “sublime” da tragédia, agora chega o “interessante”, tal como Diderot preconizava. Brooks acha que Balzac, Henry James, Dickens, Dostoievski, Gogol devem muito a essa influência, na resposta que suas obras constróem diante da perda da visão trágica. Trata-se de uma resposta que corresponde ao fim do sagrado, a um momento em que os imperativos tradicionais de Verdade e Ética foram violentamente questionados mas, ao mesmo tempo, a um instante em que reafirmação da verdade e da ética e sua instauração na vida são uma preocupação imediata, diária – e política.

O melodrama foi uma das matrizes do folhetim e do romance popular e vive seu apogeu um pouco antes do momento em que o modismo dos outros dois gêneros dominaria a cena por completo. Caracterizou-se por situações extremas e espetaculares, por um heroísmo de confrontos físicos descomunais, pela ênfase na vingança como forma de justiça, pelo emprego de uma fraseologia grandiosa. O uso de suas marcas fundamentais

---

<sup>15</sup> Ferreira Gullar, “Com mão de mestre”, *Veja*, SDP, 17 de agosto de 1977, em *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles.

<sup>16</sup> Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, The Yale University Press, 1976.

foi aos poucos elaborando e construindo uma estética da surpresa e da bipolarização maniqueísta, levando à exclusão de toda e qualquer possibilidade de uma solução pelo meio.

Este último aspecto, certamente, está muito distante do que encontramos nos romances de Jorge Amado, sobretudo na segunda fase, quando cada vez mais ele se caracteriza como um autor em cuja obra com frequência a bipolarização se resolve pela própria adoção do dualismo reinventado, numa configuração original, em que os opostos passam a conviver a partir da supervalorização do vínculo encontrável entre eles. No entanto, os vestígios do melodramático sobrevivem, mesmo aí, ainda que se manifestem em aspectos secundários. Basta lembrarmos os mares cheios de tubarões que os heróicos personagens têm de enfrentar quase a tapa (Guma em *Mar Morto*, mais de uma vez, ou *Tieta*) para constatarmos que o melodrama nem sempre fica assim tão longe do universo amadiano.

É certo que o repertório melodramático mais tosco foi abandonado na obra de Jorge Amado, mas a existência desse substrato temático pode ser observada em vários detalhes que atestam a permanência de seus resíduos transformados. Na narrativa amadiana não mais encontramos os chavões da identidade falsa, subitamente revelada graças a uma carta secreta ou a uma testemunha – mas a identidade falsificada é uma chave mestra para a solução da situação em *Gabriela, Cravo e Canela*, permitindo a anulação do casamento e a fundação de uma nova entidade relacional que reinventa o final feliz. Não existe mais o clichê da “ressurreição” do herói – mas o noivo de Tereza Batista ressurgue anos depois, miraculosamente, são e salvo, livre e desimpedido, após ter sido dado por morto, e reaparece no momento exato em que ela se preparava para casar com o padeiro. Não há mais a abnegação e o desprendimento extremados de seres angelicais que beiram a santidade – mas, uma vez ainda, Super-Tereza se manifesta com suas qualidades sobre-humanas e realiza um *tour de force* admirável, alfabetizando uma adulta em poucas semanas, sem que suas notáveis qualidades no magistério indiquem qualquer especialização pedagógica. Com efeito, qualquer encontro com uma insuspeitada vocação didática da jovem personagem é logo descartado e o grande feito de alfabetizadora não a impede de, em seguida, se revelar uma enfermeira magnífica, de excepcional resistência imunológica, quando se dedica corajosamente a combater a epidemia de varíola, auxiliada por uma força física descomunal que a faz chegar ao ponto de carregar nas costas os doentes cobertos de chagas, escorrendo pus. Também Super-Tieta, a dos recursos inesgotáveis que resolviam todos os problemas de Santana do Agreste, tem seu lado de heroína indômita, de insuspeitados recursos atléticos, seja quando enfrenta no meio da noite as ondas bravias de um mar infestado de tubarões (mais uma vez o tema volta), seja

quando não hesita em arriscar a própria vida e se lançar dentro de uma casa em chamas para salvar uma velha de morrer num incêndio.

Esse breve exame de alguns exemplos nos dá uma pista para entendermos como opera o romancista em relação ao acervo desse repertório popular herdado. É verdade que muitas vezes ele se utiliza dos elementos tradicionais e conhecidos dos leitores, mas geralmente o faz num mecanismo que rompe o estereótipo esperado. Ou seja, navega-se por mares conhecidos, porém de repente a surpresa entra em cena, ainda que de modo diferente do habitual. Não porque a peripécia em si seja espantosa e inesperada. Mas porque seu contexto é inusitado ou a situação se resolve de um modo pouco costumeiro.

O interessante é o uso daquilo que os críticos de língua inglesa chamam de um *twist*, uma torcidinha, um pequeno desvio insuspeitado. Há uma aparente premissa realista subjacente, que não levaria o leitor a pressupor o recurso a esse tipo de procedimento. No entanto, eles ocorrem. Mas, ao mesmo tempo, a adoção dessas saídas inesperadas não se erige em nova norma narrativa e não chega a configurar uma escolha pelo fantástico ou pelo realismo mágico. Não passa de uma bicadinha, de leve, como se fosse só para experimentar que gosto tem. É só uma pequena quebra daquele realismo que parecia proposto no pacto implícito com o leitor, e ao qual logo se retorna. Uma quebra que caminha em precário equilíbrio, sombrinha na mão como nos circos mambembes, pé ante pé na tênue linha que delimita o melodrama romântico. E pisca o olho para quem lê: temos um pacto, sim, isto é só uma brincadeira, não se aflija porque eu já completo a travessia, chego do outro lado e continuamos como antes.

Talvez nenhum exemplo seja tão expressivo quanto o de *Capitães da Areia*, quando o Sem-Pernas é recebido com carinho pela família burguesa que o vê como substituto de seu filho morto. O episódio começa como um eco nítido de *Oliver Twist* ao ser recebido pelo seu benfeitor, que o acolhe, veste, alimenta, lhe dá um quarto em sua casa e começa a tomar providências para adotá-lo. Quase uma citação de homenagem ao romancista inglês, influência reconhecida e admiração confessada de Amado. Tudo faz supor que o contato com a bondade e o carinho vão operar uma transformação no destino do personagem, ainda que após dificuldades e peripécias, e que o pobre menino irá encontrar um porto seguro onde poderá ser feliz, como ocorreu com o Oliver de Dickens ou a Cosette de Victor Hugo ou tantas outras crianças abandonadas e sofredoras cuja sorte muda nos romances do século XIX.

Toda a diferença vem depois. Na obra de Dickens, quando os ladrões tentam utilizar o pequeno Oliver para roubar a casa, ele reage, se nega, é leal a seu benfeitor. Na obra de Amado, a solidariedade ao grupo fala mais alto e, embora o Sem-Pernas, carente de afeto, precisasse de carinho e quisesse muito poupar a família que o acolhera, acaba escolhendo traí-la para poder continuar sendo leal aos capitães da areia, que também eram carentes

como ele. Assim, o menino ajuda na consumação do roubo, mesmo que ao preço de um grande sofrimento individual. Não lhe passa pela cabeça explicar aos companheiros a felicidade que tinha encontrado para si ou lhes sugerir que procurassem outra casa para assaltar, não lhes dá a chance para que sejam compreensivos com sua dor e solidários com ele, nem mesmo tenta reivindicar seu direito individual de ser feliz. Nem lhe seduz a idéia de tentar a pequena malandragem de lhes dizer que não havia nada atraente para roubar naquela casa.

Nessa situação intensamente melodramática, um menor abandonado, carente absoluto, mendigo e deficiente físico (o detalhe, aliás, é típico do melodrama), encontra um casal que o acolhe amorosamente, com extremo carinho e decide adotá-lo para substituir o filho que morreu (outro detalhe característico do repertório). Tem roupas, brinquedos, seu próprio quarto, um lugar na escola e na sociedade. A redenção, enfim. Mas então vem a tal torcidinha inesperada no caminho. O menino não tem direito a essa escolha. Tem de sufocar a gratidão, sair do aconchego feliz e arrancar do peito qualquer sentimento de amor, trair a confiança de quem foi generoso com ele. Não pode se permitir o luxo de buscar soluções conciliatórias para seu dilema. Por mais que isso lhe doa.

Ao contrário do que ocorre com o personagem de Dickens, no contexto do realismo pós-romântico da sociedade vitoriana, as escolhas que se apresentam diante do Sem-Pernas na sociedade brasileira da primeira metade do século XX são de outro tipo. A ética é outra, de classe. Faz com que a moral do grupo e a solidariedade se sobreponham ao afeto, ao sentimento individual de agradecimento e ao que pode parecer apenas um caso de moralidade burguesa tradicional. A intensidade do conflito interno entre duas fortíssimas emoções opostas, no entanto, ecoa os dilaceramentos afetivos do melodrama e não estaria fora de lugar no quadro geral do romance popular do século XIX.

#### **4. UM ROMANTICO ANARQUISTA**

A perspectiva que o tempo nos traz agora, numa releitura da obra de Jorge Amado, permite ainda uma observação interessante. Salvo engano, quem primeiro notou e explicitou esse aspecto foi o crítico José Maurício Gomes de Almeida. O comentário chama a atenção para um mal-entendido – bastante compreensível mas nem por isso deixando de ter conseqüências – que costuma acompanhar a situação e classificação do romancista baiano em nossa literatura: a tendência a aceitar e aplicar rótulos como *realista*, *proletário*, *socialista* e *revolucionário* para cobrir grande parte de sua produção.

Muito embora a intenção manifesta pelo próprio autor em sua primeira fase tenha sido a de escrever romances de massa, ou até mesmo romances proletários (chegou a se perguntar algumas vezes se estaria fazendo isso, ainda que levantasse ressalvas à

inexatidão do termo no caso de sua obra), houve uma inequívoca distância entre esse projeto consciente e o resultado de sua execução. Entretanto nem sempre a crítica teve o afastamento necessário para conseguir discernir isso, na ocasião. Daí que a tendência sempre tenha sido de enquadrar a criação narrativa do autor num modelo próximo ao que então se chamava de realismo socialista. E talvez também esteja justamente aí uma das raízes de alguns mal-entendidos críticos recorrentes, em relação ao romancista.

Devido ao equívoco de levar em conta os dados biográficos (como a trajetória partidária de Amado), ou de seguir a pista dos traços mais superficiais e populistas de seus romances da primeira fase ou ainda de acreditar nas intenções proletárias explícitas, manifestadas pelo próprio autor em entrevistas, não raras vezes a crítica se esqueceu de que “vale o escrito” e não foi verificar em que medida tais propósitos realmente se concretizaram na prática de seus textos. O resultado, com frequência, é aquilo que a leitura atenta feita por Alfredo Bosi classificou como o maior dos equívocos em relação a Jorge Amado: o de que sua obra se “fez passar por revolucionária” sem ser.

Com muita agudeza, José Maurício Gomes de Almeida nos propõe um outro ponto de vista. Não aceita essa classificação e nos mostra como o romancista baiano em sua obra guarda um parentesco bem maior com o anarquismo do que com o socialismo. Mais do que isso, como bem fundamenta o crítico, Jorge Amado seria um anarquista com profundas marcas do romantismo.<sup>17</sup>

Já nos referimos a muitas dessas marcas. Entre elas, a filiação a Alencar, a influência do melodrama e outros gêneros populares, o papel preponderante desempenhado pelo enredo. Ao lado desses e de alguns outros aspectos, cumpre ainda mencionar dois, que são intrinsecamente essenciais à visão amadiana do mundo: a celebração da liberdade e o gosto pelos personagens marginais.

O herói de Jorge Amado é um homem ou mulher que diz *não*, um rebelde que não admite os mecanismos repressores da sociedade. No entanto, apesar dos fortes modelos do romance proletário, a lhes sugerir ações de inconformismo dentro de um quadro de militância sindical ou partidária (que, no fundo, também integrariam estruturalmente o operário no complexo produtivo da sociedade organizada), é inegável que toda a grandeza dos personagens amadianos escapa para uma ação na periferia social. Nesse sentido, ele participa daquele “fundamental anarquismo” de que falava Oswald de Andrade. Mas, como observa Gomes de Almeida, toda sua tendência é “mais para um certo tipo de anarquismo instintivo de raiz romântica”.

---

<sup>17</sup> José Maurício Gomes de Almeida, *Jorge Amado: criação ficcional e ideologia*, conferência proferida na Academia Brasileira de Letras em 4/6/2002, incluída em *Escolas literárias no Brasil*, Tomo II, Coordenação de Ivan Junqueira, Rio de Janeiro: ABL, 2004.



É na busca de liberdade pessoal que essa tendência se manifesta, sobretudo na obra tardia do romancista, modelarmente inaugurada com personagens libertários da força de Gabriela ou Quincas Berro-Dagua, que rompem com os parâmetros da vida certinha que a sociedade lhes oferece e escolhem trilhar seus próprios caminhos, inventando padrões originais que, quase sempre, chocam e escandalizam os bem-pensantes. E fazem isso com a naturalidade instintiva de quem só quer ser feliz e não consegue conceber uma existência que não seja primordialmente fiel à liberdade, sem freios convencionais impostos por papéis sociais. Dessa forma, seu comportamento constrói uma vida mais desprendida, limitada apenas pelos laços afetivos que se tecem entre uma teia de amigos e pela preocupação em não causar mal desnecessário aos outros.

Suas histórias têm de ser contadas e sua vivência interior evocada em linguagem igualmente livre e solta, com recurso a um repertório de procedimentos distintos daqueles que eram convencionalmente recomendados pelas tradições estéticas literárias ou ardentemente impostos pelos figurinos da vanguarda intelectual.

Tais personagens não são realistas. E também não são proletários ou socialistas. Tampouco chegam a ser revolucionários. Não se enquadram em modelos prévios e até os recusam. Como no caso da Chiquita Bacana da marchinha de carnaval carioca no pós-guerra, de cada um se poderia cantar:

*Existencialista  
com toda razão,  
só faz o que manda  
o seu coração.*

Porém mesmo nos romances anteriores, carregados de intenções proselitistas, essa sede de liberdade pessoal já transbordava dos personagens, muitas vezes de forma incontrolável. É o caso do Antônio Balduino, de *Jubiabá*, por exemplo. Desde sua infância de moleque da favela, passando por sua adolescência num bando de capitães da areia, até a sucessão de situações que na idade adulta vai encontrar esse herói picaresco moderno (malandro, lutador de boxe, trabalhador em plantações de tabaco, artista de circo mambembe) nada parecia prepará-lo para sua inesperada conversão em estivador engajado em lutas sindicais, *mitingueiro* (como se dizia numa época que ainda chamava comício de *meeting*) e doutrinador, capaz de renegar o pai-de-santo Jubiabá, que lhe parece limitado em sua encarnação da raiz cultural afro-brasileira e não fora “abençoado” pela visão iluminadora da “verdade irrefutável” da luta de classes. Essa “evolução” final de Antônio Balduino no sentido do enquadramento ideológico acaba trazendo a um livro belo e forte um toque destoante, de falsidade constrangedora, mas não é essa a lembrança que domina e fica para sempre na memória do leitor depois que o tempo passa. O que resiste é o retrato de Baldo traçado antes disso, durante todo o desenrolar da narrativa, tanto por

meio de suas ações como das próprias descrições do autor. Desde o início, quando sabemos que “Antônio Balduino era livre na cidade religiosa da Bahia de Todos os Santos e do Pai-de-Santo Jubiabá. Vivía a grande aventura da liberdade.”

Até bem perto do final, pouco antes do desenlace ideológico ralo e pouco convincente, quando ele reencontra os velhos amigos:

*Eles são novamente donos da cidade, como no tempo em que mendigavam. São os únicos homens livres da cidade. São malandros, vivem do que aparece, cantam nas festas, dormem pelo areal do cais, amam as mulatas empregadas, não têm horário de dormir e de acordar.*

Mesmo se perguntando se estaria fazendo um romance proletário, o romancista reconhece que não se concentrou nos operários, preferindo como protagonistas “prostitutas, vagabundos, mulheres do povo, pescadores, mestres de saveiro, gente de circo” e se voltando mais para “uma perspectiva não propriamente de classe, mas de povo em sua totalidade.”

Tentar encaixar o autor dentro dos parâmetros redutores do realismo-socialista, segundo essa perspectiva, ficaria mesmo um pouco forçado. Não é de admirar que tenha dado origem a tantos mal-entendidos, já que a obra de Jorge Amado, à semelhança de seus personagens, a todo instante se rebela, foge de rótulos fáceis e não obedece à configuração em que a crítica pretendeu obrigá-la a entrar.

Por vezes, nos romances da primeira fase, era o próprio autor quem levava a esse desencontro, com suas declarações extra-texto, como parte da sua busca consciente de seguir a receita proselitista defendida pelo partido. Mas aconteceu então o que ele mesmo revelou tantas vezes: os personagens lhe escapavam e ele entendia que não estava conseguindo mandar neles. Cito apenas um exemplo dessa confissão reiterada:

*(...) o personagem atinge sempre mais além de nós, criadores. Há uma parte de seu ser que jamais se entrega, que persiste misterioso, desconhecido mesmo para o romancista. Há sempre um momento em que o personagem escapa das mãos e do comando do seu criador e vai sozinho em frente, fazendo o que bem quer e decide – seja homem, seja mulher. Aliás, para mim, a melhor prova de que o romance se põe de pé é exatamente essa – quando o personagem torna-se independente do autor, anda com seus próprios pés, constrói ele próprio seu destino.<sup>18</sup>*

---

<sup>18</sup> Jorge Amado, *Carta a uma leitora sobre romance e personagens*, Salvador: Editora Casa de Palavras, 2003.

Sua gente, portanto, é mais forte até do que seus próprios desígnios de autor. É rebelde, busca ser mais livre e vai para onde bem entende. Como a Santa em seu sumiço ou como Vadinho voltando do além para vadiar mais um pouco. Nos verdadeiros caminhos da liberdade pessoal, impossível não há – como ensinaria Quincas Berro-Dágua ao se recusar a morrer de uma morte não escolhida livremente, onde, quando e com quem queria.

Por mais que, em determinados momentos de sua carreira, ele tenha alardeado aos quatro ventos esses propósitos e se lambuzado na tentativa de cumpri-los, a força de Jorge Amado não veio nunca de sua intenção consciente de ser o arauto dos novos tempos ou de seus planos de fazer uma pregação política e convencer as pessoas. Vem de sua verdade íntima, de sua vivência interior de tudo o que percebia na realidade que o cercava, de uma cultura popular forte, da elaboração que sua inteligência e sensibilidade fizeram dessa matéria-prima que a vida lhe deu. Ou apenas pôs a seu alcance e ele teve o talento único, de saber agarrar como ninguém. Essa dificuldade de enquadramento nos parâmetros de uma literatura realista se torna ainda mais nítida se considerarmos que, como vimos, essa narrativa está entretecida de outra proposta latente, não explicitada mas clara – a de uma estética popular. Tal caminho, por si só, constitui um caso pouco freqüente nas nossas letras.

De certo modo, a observação de Silviano Santiago sobre outro romancista nos ajuda a ver com maior clareza o fenômeno que ocorre com Amado, também como o outro autor geralmente confrontado com Machado de Assis e com os modernistas:

*A posição isolada e intrigante de Lima Barreto explica-se pelo fato de ter ele assumido uma estética popular numa literatura como a brasileira, em que critérios de legitimação do produto ficcional foram sempre os dados pela leitura erudita.*<sup>19</sup>

E, se Silviano Santiago afirma que a ficção de Lima Barreto causou um curto-circuito crítico em nossa literatura, parece-nos útil aproximar esse caso do que ocorreu com Jorge Amado. Ainda que diferentes, guardam certas semelhanças. Em ambos os mal-entendidos se passam, em grande parte, no plano da linguagem.

No caso de Lima Barreto, como magnificamente demonstra Silviano, a desmetaforização do discurso para falar do Brasil leva à ironia que revela a bruta realidade do cotidiano, ao contrário aos clichês ufanistas dominantes na época. No caso de Jorge, a clivagem se opera pela popularização dos padrões narrativos e do próprio discurso, bem distantes dos modelos realistas propostos pela tradição crítica.

---

<sup>19</sup> Silviano Santiago, “Uma ferroada no peito do pé”, em *Vale quanto pesa*, São Paulo: Editora Paz e Terra, 1982.

Dentro dessa popularização, entram em cena, por exemplo, os tão criticados núcleos repetitivos. Seu uso denota a falta de preocupação com a originalidade e com a diferença, que tornariam cada leitura uma experiência única, criativa, de decifração, um mergulho no desconhecido, uma escrita por parte do leitor. Uma das grandes formas que pode assumir o prazer da leitura, sem dúvida. A mais rica e densa, do ponto de vista da erudição. Fascinante. Mas não a única. Como nos recorda ninguém menos que o eruditíssimo e sábio leitor Jorge Luis Borges, quando afirma que as narrativas de Robert Louis Stevenson ou de Emilio Salgari são formas de felicidade, não objetos de juízo. Não há motivo, portanto, para se pedir a Salgari que nos dê em seus escritos o mesmo tipo de prazer que temos em ler um texto do próprio Borges. Ou para se procurar características de Graciliano Ramos ou Clarice Lispector na obra de Jorge Amado.

O que o romance amadiano nos traz são personagens marginais, injustiçados pela sociedade, que se recusam a continuar excluídos da literatura ou vistos de cima com um olhar condescendente. Conquistam seu próprio espaço e avançam para o primeiro plano. Dominam toda a cena com suas falas que soam verdadeiras e fortes, suas ações cheias de heroísmo, sua luta para sair da condição de vítimas sociais, sua busca de liberdade e justiça, sua irreprimível alegria, seu incontrolável erotismo. Nesse processo, são ajudados por lances do acaso, por vidas que se entrecruzam com as suas, pela solidariedade e amizade dos que com eles compõem um coletivo popular – na melhor tradição folhetinesca de fazer conviver multiplicidade e narrativa linear. Em um livro como *Os Pastores da Noite*, por exemplo, chegam ao ponto de formar uma espécie de protagonista plural, um vasto coro onde mal se destaca algum solista, tal a força da soma de todas as vozes.

Ao mesmo tempo, é necessário considerar também que os romances da chamada primeira fase, escritos durante as décadas de 30 e 40, refletem de forma direta o momento histórico em que foram criados. Vivia-se uma época de busca de consciência social e desejo de participação política, quando partidos se fundavam e fortaleciam num país e num mundo em transformação. Nesse quadro, os intelectuais com frequência se sentiam moralmente obrigados a preencher fichas de filiação e se incorporar à militância em algum deles, como forma de passar a limpo os erros históricos do passado que haviam resultado nas mazelas sociais do presente. Tanto no Brasil quanto no exterior, por meio dessa participação política partidária e da construção de sua própria obra a serviço desses ideais, muitos desses intelectuais acreditavam estar colaborando para que se tornasse possível a utopia que sonhavam para o futuro.

Não é difícil que uma leitura reconheça esse contexto e o incorpore em sua fruição do livro, ainda que por vezes seja necessário uma certa complacência para conseguir superar alguns exageros. A dificuldade é outra, muito mais sutil e geralmente esquecida. Trata-se de perceber o contexto da crítica que se exerceu sobre essas obras, entendê-lo,

mas não relevá-lo sumariamente como se não tivesse importância. Nem descartar seus resultados como se os efeitos sobre as obras criticadas tivessem sido desprezíveis ou pouco significativos.

Para tentar acompanhar e compreender esse processo, é preciso levar em conta aspectos diversos e, necessariamente, lembrar que a visão crítica manifestada na época, dentro desse contexto, abarca toda uma gama de efeitos diversos. De um lado, reações imediatas à publicação do livro, no calor da hora. De outro, uma reverberação mais duradoura, que se sustenta por muito mais tempo e pode criar raízes entre especialistas nos círculos universitários, influenciando sobre a visão que a posteridade passa a ter sobre o autor em questão.

Descartando os casos de simples repetição preguiçosa ou de reiteração admirativa de quem concorda integralmente com aquilo que um crítico anterior já disse, essa duração pode ser fruto de duas distorções diferentes. Pode estar ligada a uma espécie de marasmo intelectual de alguns segmentos, responsáveis pela permanência e aplicação de um mesmo aparato de análise após as circunstâncias já terem se modificado. Mas pode também ser explicada por um simples exemplo de descuido editorial: o recolhimento das páginas de jornais (destinadas a serem efêmeras) em antologias publicadas em livros e assim transformadas em documentos duradouros, por autores e/ou editores que não se preocupam em contextualizar o material escrito.

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

As revisões contemporâneas sobre a obra de Jorge Amado estão começando a levar esse fenômeno em consideração e hoje já nos ajudam a fazer uma crítica da crítica.

José Maurício Gomes de Almeida, por exemplo, lembra que “nos idos de 30 o realismo se impunha quase como um dogma”, obrigando a abrir mão da imaginação e do sonho – e a crítica da época refletia isso. Eduardo Assis Duarte demonstra como a estratégia de Álvaro Lins em relação a Jorge Amado foi sempre a de apontar o que faltava na obra do escritor, somada a julgamentos subjetivos reiterados, usando termos como “miséria estilística”, “desleixo da composição”, “primarismo” e “despreparo”. Ivia Alves mostra a forte influência dos veementes juízos autoritários desse mesmo Álvaro Lins sobre

a recepção intelectual à obra de Jorge Amado, e sua ressonância sobre mais duas gerações consecutivas de críticos.

Atribui Ivia Alves esse influxo intenso tanto ao fato de Lins ter sido o crítico mais respeitado e temido desde os anos 30 até o final dos 50 (justamente a época em que a crítica pela imprensa foi mais marcante e influente entre nós) quanto à circunstância sintomática de ele não ter atualizado na reedição de 1963 de seu livro *Os mortos de sobrecasaca* os registros jornalísticos feitos sobre o romancista baiano que constavam da edição de 1943 – diferentemente do tratamento que o mesmo crítico deu a resenhas sobre outros autores, que contaram com notas finais, revelando a visão que deles tinha vinte anos mais tarde.

Para a estudiosa, essa má vontade de Álvaro Lins em relação a Jorge Amado pode interferir muito na definição da permanência do nome do escritor e exercer um papel importante no processo de deixá-lo fora do cânone, principalmente se considerarmos que serviu de referência a outros críticos influentes. Ela cita especificamente o caso de Wilson Martins, escrevendo a partir dos anos 50 em *O Estado de São Paulo*, onde “envolvido com os critérios estéticos do Modernismo e investido do poder de autoridade” lê Amado com ironia mordaz. Segundo ela, Martins se irrita porque Amado foge a seus modelos prévios de classificação e o deixa sem fôlego com sua capacidade de ir e vir. Por isso o crítico, marcado pelo ressentimento, parte para o comentário venenoso, a insinuação pessoal e agressiva. E deixa essas marcas para consultas posteriores, influenciando sobre outros registros críticos. Coisa que não farei aqui, evitando repetir as insinuações. Marcas que o próprio Wilson Martins teve a honestidade e o cuidado de editar na posterior edição de seu livro sobre o Modernismo.

Ainda segundo Ivia Alves, porém, leituras como as de Tristão de Athayde, Eduardo Portella, Haroldo Bruno, Malcolm Silvermann, Leticia Mallard, Roberto DaMatta e outros foram abrindo portas e comprovando que era possível ter outras visões, que pudessem começar a corroer a ressonância das palavras de Álvaro Lins e tirar de cena o que Eduardo Duarte denomina de “crítica de erros”.

A situação vem mudando. Com alguns estudos mais recentes passam a ser discutidos outros aspectos da obra amadiana e outras leituras se impõem. Pode-se imaginar até que agora uma reavaliação geral se trate apenas de uma questão de tempo. E que, mais dia menos dia, em nosso século XXI, será inevitável que as grandes obras respeitadas, que se apresentam como de síntese sobre nossa literatura e acabam determinando o que compõe o cânone, se vejam chamadas a incorporar esses novos olhares, e a reconhecer a necessidade de uma revisão da má-vontade e do tom depreciativo que costumam entrar em cena quando se trata de abordar o papel de Jorge Amado em nossas letras.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, José Maurício Gomes de, *Jorge Amado: criação ficcional e ideologia*, Junqueira, Ivan (org.), *Escolas literárias no Brasil*, Tomo II, Rio de Janeiro: ABL, 2004.
- Amado, Jorge, *Carta a uma leitora sobre romance e personagens*, Salvador: Editora Casa de Palavras, 2003.
- Assis, Joaquim Maria Machado de, *Obra completa*, vol. 3, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.
- Bosi, Alfredo, *Dialética da colonização*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination*, The Yale University Press, 1976.
- Gledson, John, *Machado de Assis: ficção e história*, 2.ed.rev, Paz e Terra, São Paulo, 2003.
- Gullar, Ferreira, “Com mão de mestre”, *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles.
- Liberati, Bruno, “Quem tem medo de Guimarães Rosa?”, *Jornal do Brasil*, 18 de fevereiro de 2006.
- Machado, Ana Maria, *Ilhas no tempo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- Meyer, Marlyse, *Folhetim: uma história*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Olivieri-Godet, Rita e Penjon, Jacqueline (org.), *Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra*, Salvador: Casa das Palavras, 2004.
- Rocha, Glauber, “Cravo e Canela (ou Jorge diretor de cena)”, *Diário de Notícias*, Salvador, 9 de maio de 1960.
- Silva, Ana Cláudia Suriani da, *Quincas Borba, ou o declínio do folhetim*, Universidade de Oxford (tese inédita).
- Tempo Brasileiro*, número 74, julho-setembro de 1983.
- Tinhorão, José Ramos, *Os romances em folhetins no Brasil (1830 à atualidade)*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1994.