

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

FROM CACAU (1933) TO SÃO JORGE DOS ILHÉUS (1944): THE MEMORY OF JORGE AMADO'S LITERARY CRITICISM IN THE 20TH CENTURY

José Otávio Monteiro Badaró SANTOS*
Marcello MOREIRA**

Resumo: Objetiva-se apresentar a recepção crítica dos romances *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936), *Capitães da areia* (1937), *Terras do sem fim* (1943) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944), de autoria do escritor Jorge Amado, ao longo do século XX, no sentido de demonstrar como se deu a hegemonia de determinada sedimentação de sentidos em detrimento de outras, qual seja a leitura crítica que toma a produção ficcional do escritor como tributária da realidade social, sendo sua literatura um mero espelhamento das estruturas da sociedade baiana na primeira metade do século XX e das condutas políticas e ideológicas do romancista. Assim, por meio da noção de “memória da recepção crítica”, apoiada nos estudos dos teóricos da Estética da Recepção, nomeadamente Hans Robert Jaus e Wolfgang Iser, iremos considerar os textos críticos publicados em jornais, suplementos e revistas literárias, compêndios, antologias e histórias da literatura, como suportes da memória, isto é, como *medium* de eternização de significados, valores, ajuizamentos e usos do referido *corpus* do escritor, identificando na crítica brasileira uma tradição romântica, naturalista, realista e, mais tarde, marxista. A recensão nos permite, por exemplo, identificar o arcabouço teórico-crítico utilizado para a notória rejeição de Jorge Amado na academia e a associação de sua obra ao rótulo de “literatura menor”.

Palavras-chave: recepção; memória; crítica; romance; Jorge Amado.

Abstract: The article's objective is to present the critical reception of the novels *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936), *Capitães da areia* (1937), *Terras do sem fim* (1943) and *São Jorge dos Ilhéus* (1944), by the writer Jorge Amado, throughout the 20th century, in order to demonstrate how the hegemony of a certain sedimentation of meanings to the detriment of others took place. That means the critical reading that takes the writer's fictional production as a tributary of social reality, his literature being not only a mere reflexion of the structures of Bahian society in the first half of the 20th century but also of the novelist's political and ideological conducts. Thus, through the notion of “memory of critical reception”, supported by the studies of the Aesthetics of Reception, by Hans Robert Jaus and Wolfgang Iser, we will consider the critical texts published in newspapers, supplements and literary journals, compendia, anthologies and histories of literature, as memory supports, that is, as a medium of eternization of meanings, values, judgments and uses of the writer's aforementioned corpus, identifying in Brazilian criticism a romantic, naturalistic, realistic, and later, a Marxist tradition. The review allows us, for example, to identify the theoretical-critical framework used for the notorious rejection of Jorge Amado in the academy and the association of his work with the label of “minor literature”.

Keywords: reception; memory; criticism; novel; Jorge Amado.

* Doutorando na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9756-5985>, email: jucabadaro1981@gmail.com

** Doutor em Literatura Brasileira. Professor pleno da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6827-2772>, email: moreira.marcello@gmail.com

A noção de memória da recepção crítica

As tradições poéticas gregas e latinas nos ensinam que a escrita é *medium* de eternização e suporte da memória. “*Dignum laude virum musa vetat mori*”¹ (“A Musa não admite que o homem louvável morra”). A imortalidade, garantida pela Musa, era propriamente a fama, cultivada pela poesia, que seria a melhor maneira de sobreviver na lembrança dos contemporâneos e das futuras gerações. Vida eterna era, pois, aquela que pudesse reunir grandes feitos, notáveis e memoráveis façanhas. Conforme Aleida Assmann, lendo Girolamo Cardano, em *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (2011), a constituição da fama envolvia três condições que estão interligadas entre si, a saber, as grandes realizações de homens dignos de louvor, a documentação delas e a garantia de sua rememoração na posteridade.

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

Assim, desde a tradição grega e latina, constitui-se uma relação permanente entre poesia e memória, isto é, escrita e perenidade. Deste modo, temos a ideia, portanto, de que o verso, como produção poética para a posteridade, resiste ao tempo como um monumento. Enquanto obras arquitetônicas, esculturas e estruturas colossais sofriam as implacáveis ações do tempo e ainda estavam sujeitas às consequências de guerras e ataques inimigos, os escritos, em tabuletas, papiros e pergaminhos, eram, incansavelmente e silenciosamente, copiados, lidos e comentados. A poesia, cultora da fama, persistia e se constituía como um recurso indubitável contra a segunda morte do homem: o esquecimento.

Nossa referência aqui às práticas letradas antigas é apenas para demonstrar a constituição da escrita como suporte da memória na longa duração. Posto isso, para compreensão daquilo que chamaremos aqui de “memória da recepção crítica”, iremos tomar os textos críticos produzidos sobre o *corpus* amadiano compreendido em *Cacau*

¹ Horácio, Carminum IV, 8.

(1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936), *Capitães da areia* (1937), *Terras do sem fim* (1943) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944), ao longo do século XX, publicados em jornais, suplementos e revistas literárias, compêndios, antologias e histórias da literatura. Consideramos essas fontes como suportes da memória, ou seja, como *medium* de eternização de sentidos, significados, valores, ajuizamentos e usos das obras do escritor. Podemos dizer que a constituição dessa memória sobre a recepção crítica representa as inúmeras leituras que os romances suscitaram desde o momento em que foram publicados, em uma abordagem diacrônica, e também sincrônica, identificando as avaliações e os variados léxicos críticos mobilizados para apreciar, quer positiva ou negativamente, esse conjunto de textos literários.

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

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

[...] a estética da recepção se apresentava como alternativa a um imanentismo burocratizante. Mas não só. Do outro lado, na Alemanha Oriental, apesar da

influência intelectual de um ex-discípulo de Auerbach, Werner Krauss, dominava um marxismo reflexológico. A estética da recepção aparecia pois como opção contra o torpor filológico e o mecanicismo a que, malgrado o esforço de Krauss e de alguns de seus discípulos, o marxismo fora reduzido. Era uma opção intelectual e política (LIMA, 1979, p. 13).

No presente trabalho, recorreremos aos estudos de recepção, porque eles nos auxiliam a evitar duas maneiras, ao nosso ver pouco satisfatórias e irrefletidas, de ajuizar os romances de Jorge Amado, sobretudo aqueles que compõe o *corpus* referido anteriormente. A primeira tem a ver com a ideia de que a biografia do escritor, suas escolhas políticas e ideológicas, bem como seus traços psicológicos, fossem capazes de explicar o fenômeno literário. Uma postura dessa natureza, equivocadamente, desconsidera aquilo que é específico do objeto literário, ou seja, a noção de que a literatura possui seu estatuto próprio, de que a obra literária verbaliza algo que não existe fora dela e que, portanto, é indispensável a utilização de seus próprios métodos para interpretá-la. Assim, analisar um texto literário somente por meio dessa perspectiva é desprezar, justamente, a especificidade da própria linguagem, ignorando que um texto é, antes de mais nada, um discurso de natureza própria e que não se limita a ser um instrumento de explicação de algo que está fora dele.

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

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

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

despretensioso relato histórico. Desta maneira, Jorge Amado seria, antes de artista da palavra, historiador, antropólogo, sociólogo e cronista de Salvador ou das cidades do interior da Bahia onde suas histórias foram ambientadas.

Essa “hermenêutica ingênua da análise literária”, nas palavras do próprio Iser, dominou, como veremos a seguir, as mentes dos mais importantes críticos e intelectuais brasileiros do século XX, no que diz respeito à produção romanesca de Amado. Para eles, parecia muito natural que o sentido do texto fosse como uma espécie de segredo, escondido ao leitor mais desatento, que poderia ser acessado e reduzido a um significado revelador pelas ferramentas da sociologia literária e das análises biográfica e psicológica do escritor. Um tesouro perdido que só poderia ser descoberto pelas teorias do reflexo sociológico, do espelhamento e da homologia das estruturas sociais na obra de arte. À vista disso, por meio do exame da “memória da recepção crítica” dos romances amadianos, iremos constatar que uma interpretação como essa, interessada nos significados ocultos, resultará sempre em uma postura que toma os textos literários ora como testemunho do *Zeitgeist*, ora como retrato das condições sociais, ora como expressão das neuroses de seus autores, dando à ficção um estatuto que ela própria não tem. Em suma, desconsiderando aquilo que nos parece óbvio: romance é ficção.

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

O texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida. Mesmo quando um texto literário não faz senão copiar o mundo presente, sua repetição no texto já o altera, pois repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la (ISER, 1996, p.11).

Conforme Iser, as possibilidades de interpretação são condicionadas pelas próprias disposições individuais do leitor, como também pelos códigos social e cultural da comunidade em que ele está inserido. Esses fatores vão concorrer diretamente para a formação de uma significação, e são pressupostos fundamentais para “a pregnância de sentido do texto”. Ou seja, o efeito do texto não pode ser captado nem na conduta do leitor, nem exclusivamente no próprio texto em si, mas o texto é uma potência de efeitos

que se atualiza no processo da leitura (ISER, 1996, p. 15). Para simplificar, o objeto literário é o estranho pão de Sartre, que só existe em movimento e que, para fazê-lo girar, é necessário o ato concreto da leitura (SARTRE, 2015, p. 74).

Para Iser (1996), a redução do texto ficcional a uma significação referencial é apenas uma fase histórica da interpretação, que teria encontrado seu crepúsculo com o surgimento da arte moderna. No caso brasileiro, na crítica sobre a produção de Amado, no entanto, esta fase parece ter se dilatado. Como veremos, os juízos críticos produzidos na segunda metade do século XX parecem insistir na emulação dos críticos canônicos e na predominância da perspectiva analítica que privilegia o mundo social, que supõe o texto como reflexo do contexto sócio-histórico ou documento a serviço da historiografia. A noção de “memória da recepção crítica”, que ora adotamos, nos serve, justamente, para compreender como se dá a hegemonia dessa sedimentação em detrimento de outras, de como ela é tributária de uma tradição romântica, naturalista, realista e, mais tarde, marxista, que faz sempre passar a convenção por natureza.

A crítica impressionista

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

Na primeira metade do século XX, os jornais e periódicos brasileiros abriram espaço para reflexões, colunas e comentários assinados por bacharéis e “homens letrados” que, na ausência de aportes teóricos e de especialização em suas apreciações, tratavam de obras literárias a partir, sobretudo, de seu gosto individual, desprezando qualquer tipo de metodologia e produzindo uma análise literária de caráter sentimental, livre e impulsivo.

Contudo, a chamada “crítica de rodapé”, também denominada de crítica impressionista, teve um importante papel na formação do campo crítico brasileiro, especialmente nas décadas de 1940 e 1950, como veremos a seguir. Os nomes mais influentes dessa geração são Álvaro Lins, Wilson Martins e Alceu de Amoroso Lima, o Tristão de Athayde.

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

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

Os ajuizamentos críticos desses autores, considerados como homens cultos e sensíveis, eram determinantes na aceitação ou rejeição de obras literárias publicadas naquele período. Ao estudar a simbiose entre literatura e jornalismo no Brasil, em *Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas* (2007), a jornalista e escritora Cláudia Nina nos mostra que a legitimação desses textos passava ainda pelo capital simbólico² que estes intelectuais possuíam:

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

Não é à toa que um dos já citados intelectuais, o escritor e crítico literário Wilson Martins aparece como um dos primeiros detratores da literatura de Jorge Amado, representante, portanto, da chamada “crítica dos defeitos”³, expressão cunhada pelo crítico Agripino Grieco e, depois, retomada nos estudos amadianos do professor Eduardo

² Consideramos o conceito de “capital simbólico” elaborado por Pierre Bourdieu, que se constitui como uma espécie de crédito social, capital de reconhecimento e consagração, permitindo que algumas pessoas possam impor às outras sua visão de mundo (BOURDIEU, 2004, p. 166).

³ Ao empreender uma análise da recepção de Jorge Amado, Eduardo de Assis Duarte retoma a categorização de Agripino Grieco e define os ajuizamentos da crítica impressionista em duas terminologias: a “crítica das belezas” e a “crítica dos defeitos”, que, como já referimos, representam a maneira judicativa como esse modo de análise crítica atuava (DUARTE, 1996, p. 32).

de Assis Duarte. Em um texto intitulado “A crise no romance brasileiro”, publicado na edição de 10 de agosto de 1947, no suplemento literário *Arte literatura*, do jornal *Folha do Norte*, de Belém, no Pará, Martins elenca o escritor baiano como um dos exemplos mais significativos da pobreza e da decadência do romance moderno no Brasil, como já referimos em “Literatura e representação: uma análise crítica de *Cacau*, de Jorge Amado” (BADARÓ SANTOS, 2020, p.54-55).

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

No ano seguinte, neste mesmo periódico, o historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Holanda, naquele momento já detentor de um significativo capital simbólico, em função, sobretudo, da publicação de *Raízes do Brasil* (1936), roborou a crítica de Wilson Martins e insinuou, no texto intitulado “Três romances”, que a preocupação política e as necessidades partidárias impossibilitaram que Jorge Amado se desenvolvesse como romancista. Para Holanda, ao contrário de Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, Amado não soube dar ao seu texto um caráter universal, nem teria alcançado um aprofundamento psicológico em suas personagens (BADARÓ SANTOS, 2020, p. 54-55). Para Holanda, “seduzindo à maneira de uma reportagem feliz”, seus romances, “embora excitantes para a imaginação”, careciam das “qualidades severas e exigentes que se apuram num tirocínio atento e muitas vezes penoso” (HOLANDA, 1948, p. 1).

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

No entanto, não demorou para que os defensores da literatura de Amado treplicassem, criando uma polarização pouco produtiva em termos de análise literária, uma vez que ambas – tanto a “crítica dos defeitos” quanto a “crítica das belezas” – estavam mais preocupadas em ressaltar aspectos de caráter subjetivo e impressionista, prescindindo de rigor metodológico e de compreensão dos inúmeros atravessamentos, de ordem discursiva, presentes na produção romanesca do autor. Entre os notórios defensores de Amado naquele período, estão intelectuais e escritores importantes no campo cultural brasileiro, a exemplo de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Antonio Candido, Miécio Táci, além de estrangeiros como o sociólogo Roger Bastide e o escritor Albert Camus.

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

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

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

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

Além do sucesso de vendas e do episódio com a censura no governo de Getúlio Vargas, uma pequena nota na abertura do romance chamou a atenção de leitores e críticos: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?” (AMADO, 1971, p. 121). Como já referimos em trabalho anterior, “o texto parecia confirmar uma tendência para o engajamento político e ideológico que marcaria uma geração de artistas daquele período” (BADARÓ SANTOS, 2020, p. 53). Mesmo que não houvesse uma preocupação, por parte dos artistas e intelectuais, de se afirmarem como militantes de esquerda ou de direita, nem muito menos o claro entendimento do que isso representava politicamente, o que se percebeu, neste período, foi um esforço maior para a compreensão das questões sociais e dos problemas que afetavam o Brasil. Assim, compreender o que estaria por trás dessa suposta “identidade brasileira” passava, ao menos para os autores daquele momento, por identificar as mazelas e as condições sociais do brasileiro nas diversas regiões do país (BADARÓ SANTOS, 2020). Nesse sentido, a nota introdutória de Jorge Amado em *Cacau*, “um mínimo de literatura para um máximo de honestidade”, dando a impressão de que a “honestidade” é incompatível com a literatura – esta entendida como sinônimo de elaboração formal – pareceu induzir os críticos e intelectuais a uma leitura de que o romance do escritor era a representação fiel da sociedade baiana no período de ascensão da cacauicultura.

Entre as primeiras apreciações da obra, está o artigo do poeta e romancista Jorge de Lima, publicado em 1933, na Revista *Rio magazine*, no Rio de Janeiro, em que ele comenta a pergunta retórica de Amado na abertura do romance: “Fez romance chamado proletário, sim. Foi quem primeiro fez, e com honestidade e sem literatura ruim. Isso fascina os novos, abre um caminho diferente no marasmo literário em que vivemos” (MARTINS, 1961, p. 68). Em revistas, suplementos literários e periódicos em todas as regiões do país a ideia de *Cacau* como romance proletário ganha corpo. Na revista *Sudoeste*, na Bahia, um crítico diz tratar-se de um “livro de combate”, em que os “alugados⁴ desfilam ante os nossos olhos, levando nas faces maceradas pelo sofrimento

⁴ O termo “alugados” era muito utilizado na região sul da Bahia, no final do século XIX e início do XX, para designar os homens que eram contratados em condições análogas à escravidão, e que, em geral, viviam em barracos improvisados nas fazendas de cacau e eram obrigados a comprar comida e demais mantimentos em estabelecimentos de propriedade dos próprios coronéis do cacau.

os estigmas todos de uma revolta em estado latente”. Outro artigo, este na revista *Intransigente*, no mesmo estado natal de Amado, diz que “o livro é, todo ele, como diria um amador de fotografia, um ‘positivo’ da vida”. No *Estado de Sergipe*, periódico de Aracaju, encontramos expressões como “verdade fotografada” para definir a obra, ou ainda “um clamor humano de desespero”, em texto do jornalista e escritor Odilo Costa Filho, no *Jornal do comércio*, no Rio de Janeiro.

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

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

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

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

De *Cacau* a *Suor* há um progresso enorme. E esse progresso está justamente no realismo de seus tipos, cenas e quadros, está, íamos dizer, no passe de mágica com que o autor, servindo-se de uma simples pena ou de uma máquina de escrever, tira fotografias [...] (MARTINS, 1961, p. 89-90).

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

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

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

digo sobre o texto?” é, portanto, perigosamente substituída por “o que disse o texto?” (LIMA, 2002, p. 882).

Desse modo, o crítico, sem se dar conta, é vítima da temerária armadilha de acreditar que o documento possui significado natural, que encerraria, nele próprio, um sentido único e atemporal. Em alguns textos, o esforço nesse propósito se mostrou tão grande que alguns críticos chegaram a negar o caráter artístico dos romances: “Não é um romance”, mas sim “um documento vivo e impressionante do proletariado urbano da cidade de São Salvador”, escreveu Aderbal Jurema sobre *Suor*, no *Boletim de Ariel*, em setembro de 1934. No mesmo texto, ao final, o autor ainda sentencia: “O romancista no ‘Suor’ ocupa o lugar que no cinema seria reservado ao *camera-man*” (MARTINS, 1961, p. 91).

Apesar disso, nem tudo é consenso. Mesmo na crítica produzida à frente do objeto, encontramos análises divergentes e, até mesmo, mais elaboradas. É o caso do artigo *Suor*, de autoria do escritor Graciliano Ramos, publicado na *Folha de Minas*, de Belo Horizonte, em 1935. Ramos aponta as qualidades narrativas do romance em relação ao anterior, *Cacau*, como fizeram alguns críticos, mas não acompanha seus coetâneos na ideia de espelhamento da realidade e documentação do passado. O autor de *São Bernardo* (1934) prefere considerar o texto literário como algo de estatuto próprio, que obedece a regramentos específicos, embora sofra interferências e implicações como regime discursivo de natureza histórica: “O livro do Sr. Jorge Amado não é propriamente um romance, pelo menos um romance como os que estamos habituados a ler. É uma série de pequenos quadros tendentes a mostrar o ódio que os ricos inspiram aos moradores da hospedaria” (MARTINS, 1961, p.85-86).

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

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

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

Quem melhor contribuiu para a sedimentação dessa noção de dialética do documento e da poesia nos romances amadianos deste período foi Antonio Candido, no conhecido ensaio “Poesia, documento e história”, publicado no volume *Brigada Ligeira* (1945). Antes do conceito de Candido, no entanto, a crítica impressionista, diante da dificuldade em definir a diversidade de vozes presentes em *Jubiabá*, ou aquilo que, mais tarde, Bakhtin chamou de “plurilinguismo no romance”⁵, recorreu a um léxico crítico até aquele momento inédito para a leitura da produção romanesca do escritor baiano, isto é, a concepção da obra como representante de um “realismo lírico”. Assim, para a crítica de rodapé, haverá consenso de *Jubiabá*, primeiro como o “grande poema de Jorge Amado”⁶, e depois como o melhor livro do escritor até então.

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

⁵ O “plurilinguismo” no romance é um dos conceitos mais importantes da teoria do filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin, definido por ele mesmo como “o discurso de outrem na linguagem de outrem” (BAKHTIN, 1998, p. 127). Para Bakhtin, há no romance uma diversidade de linguagens e uma diversidade de formas que podem acolher as diferentes falas da língua literária e extraliterária, ou seja, a prosa romanesca permitiria tanto uma multiplicidade de gêneros literários (novelas, peças líricas, poemas, etc) quanto uma variedade de atravessamentos discursivos de outra natureza (filosóficos, científicos, religiosos, políticos, etc).

⁶ “O Grande Poema de Jorge Amado” é o título de um artigo, publicado no jornal *A Manhã*, em 1935, no Rio de Janeiro, assinado pelo crítico literário e escritor Edgard Cavalheiro, que ficou conhecido por ser o mais importante biógrafo de Monteiro Lobato (MARTINS, 1961, p.103-104).

Jorge Amado escreveu seu melhor livro. A distância que vai de “Jubiabá” aos outros não é pequena. O escritor cresceu em força, em profundidade [...] “Jubiabá” de Jorge Amado é um livro que não depende do leitor e sim que faz o leitor depender dele, desde a primeira à última página. [...] Eu pelo menos cheguei até ao fim com saudade das proezas de Baldo, da tragédia do Circo, da poesia que banha toda a história, todos os cantos da velha Bahia de Todos os Santos (MARTINS, 1961, p. 93-94).

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

Assim, de maneira geral, encontramos na recepção do romance expressões como “eloquência formidável da desgraça”, “pura imagem poética”, “doce lirismo”, “admirável poema em prosa”, “registro dos sofrimentos da massa anônima”, “epopeia em prosa”, “atravessado por uma enorme onda de poesia e de beleza”, “mistura de realidade e de poesia da vida” etc., ou seja, ainda que a ideia de poesia seja algo marcante no romance, no juízo dos críticos, ela não estaria dissociada de uma suposta documentação da realidade, de um resquício ainda dos ajuizamentos formulados para dar conta dos romances anteriores. A consagração, no entanto, desse suposto “realismo lírico” na obra amadiana, viria com o romance seguinte, *Mar morto* (1936), uma vez que este, para grande parte da crítica impressionista, seria capaz de superar *Jubiabá* em carga poética e lirismo.

Em artigo publicado no periódico *Magazine comercial*, no Rio de Janeiro, em 1937, o escritor e diplomata Aluísio Napoleão, que colaborou de 1932 a 1959 na imprensa

carioca com crônicas, artigos e críticas literárias, comparou a suposta poesia de Jorge Amado em *Mar morto* com *Iracema*, de José de Alencar: “Como José de Alencar, que fez de *Iracema*, sobre a forma de romance, um grande poema da terra, Jorge Amado acaba de poetizar a vida do mar em *Mar morto*” (MARTINS, 1961, p. 1939). O romance também foi nomeado como “poema revolucionário”, em texto publicado na revista *Cartaz*, de autoria de Aurélio Monteiro, que escreveu: “Um poema de dor e de sangue”, “uma canção de amor cheia de reticências de ódio”. Para o crítico, não seria possível definir a obra como romance, uma vez que era “simplesmente um poema intenso, cheio de vida e de potencial revolucionário” (MARTINS, 1961, p. 143).

De fato, boa parte da crítica impressionista ajuizou o referido romance como poema em prosa, inscrito na ideia de um “realismo lírico”, capaz de revelar a alma e os sentimentos mais íntimos do povo da Bahia, isto é, a noção permanente de uma poética do romantismo alemão, a partir da noção de que a poesia e a criação artística nasceriam das realidades anônimas do povo e, assim, elas seriam como uma expressão genuína da alma das classes populares. Assim, contrariamente à ideia de expressão fiel da realidade, proposta pela crítica sociológica, a análise detida da ficção amadiana nos mostra, justamente, a presença de regimes de verdade em vigência na primeira metade do século XX e que são, perfeitamente, identificáveis no universo ficcional do escritor. A crença, direta ou indiretamente, na função demiúrgica da poesia e da arte, esse “dever da redenção de uma raça”, que está na base do romantismo alemão e que acabou por constituir no século XIX as literaturas nacionais, ganhou ainda mais força com o romance seguinte, *Capitães da areia* (1937).

A crítica impressionista, no entanto, confundiu convenção poética romântica com documentação da realidade, a partir da ideia de que a referida obra constituía, ao lado de suas predecessoras, uma espécie de panorama social da Bahia, ou aquilo que depois ficou conhecido como “Ciclo da Bahia” da literatura amadiana. De prosador e “poeta romancista”, Jorge Amado, com *Capitães da areia*, converter-se-ia em sociólogo e cronista das mazelas sociais da Salvador das primeiras décadas do século XX, voz, portanto, capaz de expressar aquilo que havia de mais particular e mais profundo na alma do povo pobre da Bahia.

Nos anos de 1940, com a publicação de *Terras do sem fim* (1943) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944), temos um momento significativo na recepção crítica da obra amadiana. A difusão de textos, produzidos por dois importantes intelectuais daquele momento, se tornariam determinantes na maneira pela qual Jorge Amado seria lido nas décadas

seguintes. Em primeiro lugar, a crítica devastadora de Álvaro Lins, figura de intensa atuação na crítica impressionista e considerado por muitos pesquisadores da recepção da literatura amadiana como o maior representante da “crítica dos defeitos”, que, em 1955, seria eleito pela Academia Brasileira de Letras. Em segundo lugar, a crítica mais equilibrada e analítica de Antonio Candido, uma das maiores referências intelectuais no Brasil do século XX.

Atuante nos rodapés semanais do jornal *Correio da manhã*, no Rio de Janeiro, Álvaro Lins escreveu, entre os anos de 1940 e 1960, textos que alcançaram grande repercussão no meio cultural brasileiro e que, posteriormente, influenciaram toda uma geração de críticos e autores de antologias, compêndios e histórias literárias, a exemplo do professor e historiador de literatura Alfredo Bosi. Os artigos de Álvaro Lins, produzidos nesse período, foram reunidos em *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos 1940-1960*, publicado em 1963. No volume, Lins apresenta ensaios e estudos sobre poetas e romancistas brasileiros do século XX, entre eles Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Mário de Andrade, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Clarice Lispector, Guimarães Rosa e, claro, Jorge Amado.

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

As duras críticas de Álvaro Lins repercutiram na imprensa e no meio cultural brasileiro, uma vez que Jorge Amado já era, naquela altura, um dos romancistas mais lidos e traduzidos fora do Brasil. Por isso, como refere Eduardo de Assis Duarte, em *Jorge Amado: romance em tempo de utopia* (1996), não demorou muito para que a “crítica das belezas” viesse em socorro do escritor, constituindo uma polarização infecunda na análise crítica dos romances, uma vez que ambas — tanto a das “belezas” quanto a dos “defeitos” — não se propuseram a empreender uma compreensão profunda e global da obra amadiana, considerando a natureza do projeto literário do escritor e os princípios adotados para sua realização (DUARTE, 1996).

No entanto, esse antagonismo improdutivo, carente, portanto, de normas e critérios próprios de funcionamento, parece encontrar um caminho de superação com a publicação, em 1945, do ensaio “Poesia, documento e história”, de autoria de Antonio

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

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

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

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

É, neste sentido, que a recepção crítica do romance seguinte, *São Jorge dos Ilhéus* (1944), constitui-se. Narrativa sequencial de *Terras do Sem Fim*, nele, a ideia de um romance social e histórico ganha ainda mais força: “O realismo de Jorge Amado, à medida que a sua destreza literária se afirma e a sua visão do mundo se apura, faz-se também mais rico e mais profundo” (MARTINS, 1961, p.213). Se no primeiro, Amado narra a saga dos pioneiros nas terras do cacau e os sangrentos conflitos no sul da Bahia, no final do século XIX e início do XX, no segundo, o romancista trata do momento seguinte, em que a região, já pacificada, colhe os frutos da exportação do cacau e sofre o processo, inevitável, de modernização. As emboscadas na mata e o confronto entre jagunços dão lugar ao jogo político e as especulações na bolsa de valores.

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

A sedimentação dos juízos

A década de 1950, embora ainda dominada pela produção crítica exercida por bacharéis e letrados e marcada, como já referimos, pela valorização dos elementos extratextuais do objeto literário, é o limite temporal para uma inflexão importante nos estudos literários no Brasil, qual seja, o estabelecimento de um movimento, por parte de intelectuais e acadêmicos, voltado para a autonomia da literatura e para uma análise crítica que, apoiada nos valores estéticos da própria obra, pudesse superar o “impressionismo” das décadas anteriores. O professor, crítico literário e ensaísta Afrânio Coutinho é, talvez, uma das mais importantes figuras dessa campanha contra a crítica de rodapé.

A partir daí, aos poucos, a “ciência da mera opinião pessoal”, a alternância entre texto noticioso e crônica e a expressão eloquente, deixam de fazer parte da crítica literária brasileira no século XX. Do “rodapé” à “cátedra”, parecia haver um consenso de que a literatura podia revelar muito mais do que um simples retrato social do país. Temos,

portanto, entre os anos de 1950 e 1980, a publicação de textos críticos que seriam determinantes na formação e na consolidação do cânone do chamado modernismo brasileiro, na classificação hierárquica de escritores e obras e, fundamentalmente, na maneira como Jorge Amado seria lido pelas gerações seguintes e pelos discentes dos cursos de graduação e pós-graduação, na área de Letras, espalhados pelo país. Entre as mais importantes, *Introdução à literatura no Brasil* (1959), de Afrânio Coutinho, *Os mortos de sobrecasaca* (1963), de Álvaro Lins, *História concisa da literatura brasileira* (1970), de Alfredo Bosi, *História crítica da literatura brasileira* (1976), de Assis Brasil, e *História da literatura brasileira* (1982), de Nelson Werneck Sodré.

A primeira menção à Jorge Amado em histórias literárias aparece na referida obra de Afrânio Coutinho e, embora postule a defesa de uma leitura crítica de caráter inovador, em superação à crítica impressionista, como apontamos acima, o autor opera com os mesmos léxicos críticos já mobilizados para ajuizar os romances do escritor baiano. Temos, portanto, noções como “realismo social”, “neonaturalismo” ou “naturalismo socialista” para definir as obras de Amado.

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

Notemos que é, portanto, um retorno à ideia de romance proletário ou romance social, noção já amplamente utilizada pela crítica de rodapé. Coutinho, contudo, traz uma perspectiva diferente, sendo, talvez, uma das primeiras leituras que apontam, especificamente no caso Jorge Amado, para o entendimento de que se trata de uma prosa regionalista. Para ele, a ficção “neorrealista” possuiria uma subcategoria, esta denominada de linha “neo-regionalista”, que compreenderia “os modernos ciclos da ficção brasileira, muitos dos quais mergulhando raízes no passado”.

Quatro anos depois de *Introdução à literatura no Brasil*, Álvaro Lins publica seu *Os mortos de sobrecasaca*. Os textos sobre Amado, já referidos aqui, ganham ainda mais repercussão no meio crítico e se consolidam como ajuizamentos de alta credibilidade. Vejamos, portanto, os ecos de Lins em uma das mais importantes histórias literárias já produzidas no Brasil, a *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo

Bosi, publicada em 1970. O tratamento dado pelo crítico à produção ficcional de Amado merece uma análise cuidadosa para que consigamos compreender como Bosi, embora tenha incluído o escritor baiano na obra canônica, o desqualifica, por meio de categorias como o “regionalismo”, empreendendo um juízo crítico que encerra o texto literário amadiano como “baixa literatura”.

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

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

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

Mais adiante, o baiano é classificado como “romancista de tensão mínima”, uma taxonomia criada pelo próprio Bosi para hierarquizar os escritores brasileiros, conforme a sua capacidade artística, sendo aqueles de “tensão mínima” os autores que não conseguem avançar além de uma literatura que se aproxima da crônica, porque “as ações são situadas e datadas, como na reportagem ou no documentário”, onde “há um apelo às coordenadas espaciais e históricas e, não raro, um alto consumo de cor local” (BOSI, 1994, p. 443). Percebamos que Alfredo Bosi, neste sentido, recorre a Lucien Goldmann, filósofo e sociólogo de tradição marxista que propôs uma abordagem genético-estrutural do romance moderno e a suposta existência de homologias entre a estrutura da obra literária e a estrutura social em que está inserido o autor. Com Goldmann, Bosi postula que o dado inicial dos romances nos decênios de 30 e 40 do século XX é a “tensão entre o escritor e a sociedade” (BOSI, 1994, p. 441-442).

Em face da sociedade burguesa, fundo comum da literatura ocidental nos últimos dois séculos, o romancista tende a engendrar a figura do ‘herói problemático’, em tensão com as estruturas ‘degradadas’ vigentes, isto é, estruturas incapazes de atuar os valores que a mesma sociedade prega: liberdade, justiça, amor... Sempre conforme Goldmann, a tensão dos protagonistas não transpõe o limiar da ruptura absoluta: caso o fizesse, o gênero **romance** deixaria de existir, dando lugar à tragédia ou à lírica. Há, portanto, uma oposição **ego/sociedade** que funda a forma romanesca e a mantém enquanto tal (BOSI, 1994, p. 440, grifo do autor).

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

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

Do ponto de vista da criação literária e da técnica, o movimento tido como **regionalista** — uma expressão sociológica que nada tem a ver com a literatura — produziu inúmeros romances mal acabados, alguns até primários, todos

prejudicados, sem dúvida, com a intenção documental de seus autores, quase todos “militantes” políticos na época (BRASIL, 1976, p. 86).

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

Esse tipo de ficção, às vezes simples, às vezes simplista, sem complexidades, meramente descritiva, procedendo a um levantamento informativo e a um apanhado fotográfico, vai ascendendo, sem dúvida, e esse esforço da parte dos escritores encontra ressonância no público (SODRÉ, 1982, p. 550).

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

Assim, o esforço em enquadrar os romances de Amado como “baixa literatura” se dá, em um primeiro momento, por meio da defesa de um caráter político e ideológico em suas obras e, em um segundo momento, constitui-se a partir de critérios estéticos e formalistas, aludindo à sua suposta pobreza linguística. Ambas as posturas diante da obra do escritor reivindicam uma universalidade que Jorge Amado, presumidamente, não teria

conseguido alcançar. De maneira geral, a crítica literária e os estudos acadêmicos, realizados a partir dos anos de 1980, reproduziram esse ponto de vista sobre a produção romanesca do escritor.

Considerações finais

A partir daí, compreendemos a recepção crítica das obras amadianas, restrita aos romances do referido *corpus*, sob, pelo menos, duas perspectivas. A primeira delas, e que nos parece a mais óbvia, diz respeito às leituras que emulam e roboram a crítica canônica, quando os juízos sedimentados nas antologias e histórias literárias de grandes intelectuais, críticos e historiadores da literatura brasileira são tomados como interpretações universais dos romances. A segunda postura tem a ver com as análises que se valem de novos aportes teóricos disponíveis aos críticos, e que começam a surgir nas décadas finais do século XX, entre eles os chamados Estudos Culturais, as teorias feministas e étnico-raciais, as teorias da comunicação e os demais estudos interdisciplinares que procuram articular sociologia, antropologia cultural, crítica literária, cinema, economia política e filosofia.

A noção de “memória da recepção crítica”, que aqui adotamos, nos serve, justamente, para compreender como se dá a hegemonia de uma determinada sedimentação de sentido em detrimento de outras, de como, no caso de Amado, ela é tributária de uma tradição, como já dissemos, romântica, naturalista, realista e marxista. Ao fim do levantamento dessa recensão, constatamos, por exemplo, a primazia do materialismo histórico para a leitura de romances tão heterogêneos quanto dessemelhantes, bem como identificamos o arcabouço teórico-crítico utilizado para a notória rejeição de Jorge Amado na academia e a associação de sua obra ao rótulo de “literatura menor”.

Com Jauss, entendemos que uma das funções dos estudos de recepção é, justamente, criticar e refutar categorias histórico-críticas naturalizadas, que adquirem status de interpretação universal sobre determinadas obras. A partir do momento em que uma dada historicidade se sedimenta, é imprescindível, portanto, revisá-la com o intuito de verificar se o conjunto de juízos de valor que ela constitui sobre determinado *corpus* tem ainda alguma validade ou não na contemporaneidade. Nosso esforço é, precisamente, nesse sentido, apresentar a recensão anteriormente constituída e, simultaneamente, avaliá-la, julgá-la e, ao fim, decliná-la, para propor uma nova interpretação sobre o referido *corpus* amadiano, qual seja, uma leitura que considere, por exemplo, os grandes regimes discursivos que estavam por trás da produção ficcional do escritor. Regimes estes que

eram vigentes no início do século XX, como as teorias antropológicas da mestiçagem de Gilberto Freyre, o chamado realismo social soviético e a ideia permanente de uma poética do romantismo alemão, a partir da noção de que a poesia e a criação artística nascem das realidades anônimas do povo e, assim, elas são uma expressão da alma das classes populares. A análise da ficção amadiana nos mostra, justamente, a presença desses regimes de verdade e não, exatamente, uma expressão fiel da realidade, como quis a crítica sociológica. De maneira simples, Jorge Amado não reflete a Bahia, ele constrói, simbolicamente, a Bahia.

Referências

- AMADO, Jorge. **Cacau**. São Paulo: Martins, 1971.
- _____. **Suor**. São Paulo: Martins, 1971.
- _____. **Jubiabá**. São Paulo: Martins, 1971.
- _____. **Mar morto**. São Paulo: Martins, 1971.
- _____. **Capitães da areia**. São Paulo: Martins, 1971.
- _____. **Terras do sem-fim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. **São Jorge dos Ilhéus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AGUIAR, Joselia. **Jorge Amado: uma biografia**. São Paulo: Todavia, 2018.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**. Formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: EdUnicamp, 2011.
- BADARÓ SANTOS, José Otávio; SANTOS, Oton Magno Santana dos; SOUZA, Mateus Santos. Literatura e representação: uma análise crítica de *Cacau*, de Jorge Amado. **Letras raras**. Campina Grande, PB, v. 9, p. 51-67 n. 2, maio 2020.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini, José Ferreira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: EdUNESP, 1998.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim; revisão técnica Paula Montero. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BRASIL, Assis. **História crítica da literatura brasileira**. O modernismo. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

_____. Poesia, documento e história. In: **Jorge Amado: Povo e terra**. 40 anos de literatura. São Paulo: Martins, 1972.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Jorge Amado: romance em tempo de utopia**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Três romances. Suplemento Arte Literatura. **Folha do Norte**. Belém, PA, n. 104, 1948.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**, vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **O ato da leitura**, vol. 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAUSS, Hans Roberto. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

_____. A Estética da Recepção: colocações gerais. **A literatura e o leitor: textos de estéticas da recepção**. Trad. e org. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estéticas da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Teoria da literatura em suas fontes**, vol. 1 e 2 / seleção, introdução e revisão técnica, Luiz Costa Lima. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**. Ensaios e estudos: 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MARTINS, José de Barros. **Jorge Amado: 30 anos de literatura**. São Paulo: Martins, 1961.

_____. Jorge Amado: **Povo e terra**. 40 anos de literatura. São Paulo: Martins, 1972.

MARTINS, Wilson. “Crise no romance brasileiro”. Suplemento Arte Literatura. **Revista do Norte**, Belém, PA. n. 38, p.1, 1947.

NINA, Cláudia. **Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas**. São Paulo: Summus, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Trad. de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. São Paulo: DIFEL, 1982.

SUSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, pp. 15-36, 2002.

Recebido em: 23/08/2022.

Aprovado para publicação em: 16/11/2022.