

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

LITERATURE AND REPRESENTATION: THE DISCURSIVE REGIMES OF THE 20TH CENTURY IN THE NOVELS OF JORGE AMADO

José Otávio Monteiro Badaró Santos¹

Resumo: O presente trabalho propõe uma via de interpretação para os textos da primeira fase da produção romanesca de Jorge Amado, a partir da noção da literatura como representação, discurso de estatuto próprio que se refere a outros regimes discursivos, sejam eles políticos, econômicos, sociais, filosóficos e religiosos. Discurso que não pode ser apenas ficção de reflexo sociológico, mas representação que carrega elementos simbólicos, validados por complexos sistemas de verdade atravessados por teorias sociais, regramentos poéticos e visões cosmológicas. Um tipo de ficção que não é somente a expressão, ou mesmo imitação, de alguma coisa fora dela, mas uma inovação do próprio mundo natural, porque o incrementa com novos elementos, construindo, assim, uma nova “realidade”. Deste modo, ao nosso ver, há pelo menos três regimes discursivos específicos operando na literatura deste autor. Ainda que diversos, muitas das vezes conflitantes e contraditórios, eles são articulados pelo escritor consciente e inconscientemente. São valores que estão na construção de personagens, em seus diálogos, na criação do mundo amadiano, na Bahia simbólica que ele edifica, na visão messiânica da certeza de um futuro melhor, na esperança da revolução, na ideia quase ingênua da comunhão de raças, de credos e de culturas. A leitura dos romances amadianos, objetos deste estudo, nos revela uma inusitada combinação de realismo social soviético, mestiçagem freyriana e poética do romantismo alemão.

Palavras-chave: Representação; discurso; Jorge Amado

Abstract: The present work proposes an interpretative path for the texts of Jorge Amado's first novelistic phase, based on the notion of literature as representation—a discourse with its own status that refers to other discursive regimes, be they political, economic, social, philosophical, or religious. This discourse cannot be merely a fiction of sociological reflection, but rather a representation that carries symbolic elements, validated by complex systems of truth intersected by social theories, poetic regulations, and cosmological visions. It is a type of fiction that is not only the expression, or even the imitation, of something outside itself, but an innovation of the natural world itself, as it augments it with new elements, thus constructing a new 'reality.'. In our view, there are at least three specific discursive regimes operating within this author's literature. Although diverse, and often conflicting and contradictory, they are articulated by the writer both consciously and unconsciously. These are values present in the construction of characters, in their dialogues, in the creation of the 'Amadian' world, in the symbolic Bahia he builds, in the messianic vision of the certainty of a better future, in the hope of revolution, and in the almost naive idea of the communion of races, creeds, and cultures. Reading the Amadian novels—the objects of this study—reveals an unusual combination of Soviet Social Realism, Freyrian miscegenation, and the poetics of German Romanticism.

Keywords: Representation; discourse; Jorge Amado.

¹ Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Mestre e Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade pela UESB, especialista em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Submetido em 30 de janeiro de 2026.

Aprovado em 21 de julho 2026.

Introdução

A proposta de leitura crítica dos romances amadianos no *corpus* deste trabalho, *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936), *Capitães da Areia* (1937), *Terras do Sem Fim* (1943) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944), se contrapõe, diretamente, ao entendimento da literatura como reflexo, a partir da ideia de que a marcha da história, movida pela infraestrutura econômica ou pelo progresso da razão, se restitui na obra de arte como conteúdo ou ideologia. Se negamos as teorias do espelhamento sociológico é porque nos parece mais convincente pensar que o fenômeno literário tem muito mais o caráter de uma refração, daquilo que se convencionou chamar de realidade, do que propriamente de uma reflexão. Podemos, sim, falar em “crônica social”, afastando, no entanto, o suposto realismo explícito desse termo, para tomá-lo, na verdade, como as convenções de ver e de dizer de cada tempo. Ou seja, suas representações.

Defendemos, pois, que uma obra literária é verossímil, ou não, segundo os sistemas de verdade daquele que a lê. Sendo assim, na análise dos referidos romances, consideraremos a variação histórica dos sistemas de verdade, reconhecendo que não há universalidade neles próprios, uma vez que são produtos de um determinado tempo e, por isso, possuem sua respectiva historicidade. Ao invés de uma transposição do real para o ficcional, pensamos o texto literário como discurso que se refere a outros regimes discursivos, a saber, os discursos políticos, morais, filosóficos, sociais, religiosos etc.

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

a inversão do sentido crítico, isto é, pensar que os sistemas de verdade não atuam apenas na produção crítica, mas, sobretudo, no fazer artístico do romancista.

Ao nosso ver, há, portanto, ao menos três regimes discursivos operando nos romances deste autor. Embora distintos, muitas das vezes conflitantes e contraditórios, eles são articulados pelo escritor consciente e, provavelmente, inconscientemente. São valores que estão na construção de personagens, em seus diálogos, na criação do mundo amadiano, na Bahia simbólica que ele edifica, na visão messiânica da certeza de um futuro melhor, na esperança da revolução, na ideia quase ingênua da comunhão de raças, de credos e de culturas. A leitura dos romances amadianos, objetos deste estudo, nos revela uma inusitada combinação de realismo social soviético, mestiçagem freyriana e poética do romantismo alemão.

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

1. Literatura e representação

Antes, no entanto, de defendermos nosso ponto de vista a esse respeito, cabe aqui uma breve digressão teórica para que possamos evidenciar de que lastro epistemológico iremos partir para compreender a obra de arte como o resultado de uma multiplicidade de

discursos e que propicia, por isso mesmo, um aumento da própria noção de realidade que, em geral, é adotada para a compreensão do mundo empírico à nossa volta. Para isso, apoiamo-nos no pensamento de três autores contemporâneos que se dedicaram aos estudos de estética e literatura, e que desenvolveram, embora, muitas vezes, em direções distintas, uma concepção do objeto literário atravessado pelos sistemas de representação, superando, assim, as velhas dicotomias que marcaram a interpretação das obras literárias no século XX. Os estudos de estética de Luigi Pareyson e Paul Ricoeur e as pesquisas de história cultural de Roger Chartier nos ajudaram a compreender a produção romanesca de Jorge Amado em uma perspectiva menos dicotômica do que a crítica tradicional.

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

A estética da formatividade de Pareyson é um gesto do autor em direção àquilo que ele considera como essencial na obra de arte, que é, precisamente, seu aspecto produtivo e executivo: “Fazer arte significa, em primeiro lugar, realizar: é só secundariamente que ela é significação, ou expressão, ou imitação, ou qualquer outra coisa” (Pareyson, 2001, p.79). A arte, portanto, seria a especificação da formatividade, o não pretender ter qualquer justificativa a não ser um puro êxito, uma forma que exista por si só. É precisamente neste ponto da discussão que Pareyson evidencia a diferença entre a obra de arte e qualquer outra atividade humana que envolva um fazer e/ou um produzir. Se utilizamos a linguagem coloquial para nos comunicarmos no dia a dia e para trocarmos informações sobre coisas úteis, o poeta se vale do mesmo sistema linguístico para criar

um artefato estranho e, radicalmente, original, como é o fazer poético. O mesmo ocorre com aquele que se utiliza da linguagem audiovisual para registrar um encontro familiar, ou mesmo gravar um vídeo informativo e didático, em relação ao cineasta que se vale deste código para elaborar uma obra cinematográfica que seja ela mesma pura inovação ontológica.

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

[...] Entre a arte assim especificada e a arte que se estende a toda atividade do homem não há um abismo qualitativo ou uma solução de continuidade: há, antes, uma passagem gradual que, dos primeiros esboços oferecidos por aquele tanto de inventividade que é exigido pela atividade mais regulada e uniforme, alcança as mais altas e desinteressadas realizações da arte. [...] Da execução técnica de um projeto preestabelecido à invenção mais original da arte, do uso comum e quotidiano das matérias da arte, como a língua ou o desenho, aos fastígios da poesia e da pintura, estende-se todo um exercício de formatividade, que das formas mais elementares das “sagacidades operativas” do ofício chega até a “criação artística” (Pareyson, 2001, p.33).

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

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

[...] Por um lado; a arte está realmente ligada com a vida. Esta está presente em toda a operosidade do homem. Frequentemente, assume funções ulteriores na vida humana, sem, por isso, perder a própria natureza. Acolhe em si toda a vida espiritual do seu autor, toma-se realmente vida e razão de vida para o artista, em cuja consciência concreta os valores, são indivisos. Por outro lado; a arte é também uma atividade especificada, que emerge da vida; e dela emergindo, dela se distingue, afirmando-se numa coisa especificação própria, com uma natureza, finalidade e caracteres próprios. [...] (Pareyson, 2001, p.40-41).

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

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

Mais do que se ocupar da oposição forma e conteúdo, como fez grande parte da crítica brasileira no século XX, a respeito dos romances de Jorge Amado, talvez fosse mais proveitoso pensar que há uma terceira dimensão importante quando tratamos do assunto: o caráter expressivo do fazedor de arte. Só nos é possível afirmar que há um estilo (seja mais formalista ou mais conteudista) porque temos um mediador nesse processo: “A personalidade do artista toma-se ela própria energia formante, vontade e iniciativa de arte, ou melhor, modo de formar, isto é, estilo” (Pareyson, 2001, p.62). Mas

não é tomar a personalidade do artista, a partir de seu psicologismo e biografia, como fator determinante do processo de refração do real na obra de arte, porque isso nos colocaria, mais uma vez, de volta ao problema da perspectiva sociológica. É, na verdade, identificar como o autor, afetado pelos sistemas de verdade em vigência, trabalha sua matéria ficcional na relação que ela estabelece com outros materiais da cultura, a exemplo do discurso de ficções anteriores ou contemporâneas dele, discursos filosóficos, científicos, políticos etc., seja daquela sociedade em que ele vive, seja de outras sociedades que ele experiencia.

Novamente, a ficção como algo possível dentro de um regime de verossimilhança que se altera em função do tempo histórico e do espaço geográfico, porque é convenção de determinada sociedade em dado período. É necessário, portanto, empreender a leitura do texto considerando as convenções de seu tempo, refazendo os procedimentos técnicos usados pelo artista para construir o engenho simbólico de sua narrativa. Como sabemos, o artifício do texto sempre nos coloca diante de uma comunicação fictícia, entre nós, destinatários, e o enunciador. Sendo assim, o leitor empírico faz a leitura ocupando o lugar simbólico do destinatário, como se ele mesmo, o receptor, fosse um coautor, que possui, obviamente, variados graus de competência para esta leitura. É assim que o leitor refaz as operações técnicas do narrador para efetuar a ilusão de um real², que, supostamente, seria anterior ao discurso que está sendo lido, como se houvesse, de fato, algo exterior à própria composição linguística.

De outro lado, não podemos ignorar também a materialidade dos processos produtivos dos romances, particularizando-os e reconhecendo-os como produtos sociais datados, que colocam em cena normas de organização social e esquemas verbais vigentes naquela sociedade em que emergiram. Essas representações sociais presentes na ficção são como esquemas simbólicos de interpretação da própria realidade vivida e, mais uma vez, carregam as marcas de sua historicidade. Se imaginarmos, por exemplo, o esforço de interpretação de um romance como *Capitães da Areia* (1937), temos de pensá-lo como um trabalho contínuo, nunca acabado e definitivo. O leitor de tal obra precisa reconhecer sua incapacidade de perfazer todas as escolhas teóricas, pragmáticas, técnicas etc., feitas pelo autor quando as constituiu em um discurso literário. Isso implica, inclusive, na

² Em *O rumor da língua* (2004), Roland Barthes trata do que ele chama de “efeito de real” e de como as narrativas ficcionais modernas são tributárias do modelo da história “objetiva”, sendo o real tomado como algo dado, concreto e irrefutável, que prescinde da linguagem para existir (Barthes, 2004, p.187-188).

reconstituição das normas sociais e regramentos estéticos vigentes na primeira metade do século XX no Brasil e mais especificamente na Bahia. Ao considerar os sistemas de verdade, enquanto esquemas simbólicos de interpretação do vivido, o leitor crítico conseguirá escapar do mero espelhamento sociológico e da formatividade vazia de sentido, compreendendo que a matéria fictícia estabelece uma relação de negociação e atravessamento com o mundo social, que pode passar por códigos culturais, filosóficos, morais, artísticos, políticos ou religiosos. De maneira sucinta, não apenas uma mimesis como decalque da realidade, mas como refração, uma mimesis criadora.

A noção de uma mimesis criadora e de refiguração, que se compatibiliza com a estética da formatividade de Pareyson, está presente em *Tempo e Narrativa* (2010), de Paul Ricoeur. Nesta obra de grande fôlego, o autor examina, a partir do discurso ficcional e historiográfico, a importância da narrativa em nossa experiência com o tempo: “o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal” (Ricoeur, 2010, p. 9). Para ele, o mundo representado por qualquer obra narrativa, seja história ou ficção, será sempre um mundo temporal.

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

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

Ricoeur apresenta a noção de uma mimesis em três estágios, a saber, mimese I (precede a configuração poética), mimese II (função pivô, criação) e mimese III (refiguração). É importante referir que Ricoeur compreende uma mimese não apenas como decalque da realidade, como já dissemos, mas como uma refração, uma imitação criadora. Assim, o autor considera também, principalmente a partir da ideia de refiguração, uma atividade mimética que ocorre tanto no texto poético quanto no espectador ou leitor (recepção), ou seja, como um ponto de chegada da composição poética (mimese III).

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

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

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

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

Já os estudos de Hans Robert Jauss estão mais voltados para a repercussão social de uma recepção em uma determinada comunidade de leitores. Enquanto Iser dá uma ênfase maior na subjetividade, Jauss está mais preocupado na dimensão social do processo de recepção, porque entende que o que chamamos de experiência estética não pode ser reduzido à vivência subjetiva e psicológica de um receptor. Nesse sentido, a experiência estética seria algo compartilhado socialmente. Em *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994), Jauss postula que toda experiência literária prevê um saber prévio, uma vez que ao lermos qualquer texto temos sempre um

“horizonte de expectativa” a partir das indicações, sinais visíveis e invisíveis, avisos ou até mesmo do gênero da obra, o que nos aciona uma determina postura emocional em relação a mesma. Nesse sentido, podemos dizer que o “horizonte de expectativa” seria uma espécie de código estético e social, medida comum entre obra e leitor.

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

Dito isso, podemos considerar, enfim, o texto literário como algo que estabelece uma relação dialética com a chamada realidade social, isto é, uma negociação entre o mundo empírico e a ficção. Nesse sentido, não temos a representação, rigorosamente, de uma realidade já constituída, mas, sim, a obra como elemento de constituição da própria realidade, isto é, produtora de “esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado” (Chartier, 1998, p. 17).

A seguir, trataremos propriamente dos regimes discursivos que atravessam, direta ou indiretamente, a produção romanesca do autor.

2. Poética do romantismo alemão

A primeira chave de interpretação para os romances amadianos deste *corpus* nos foi dada em sua própria recepção, quando identificamos uma tópica recorrente no discurso da crítica: Jorge Amado como um tipo de escritor que “sente bem os humildes e

humilhados”, um “romancista das massas”, narrador que compreende “aqueles que sofrem”, “os que se rebocam na miséria”, “que vão pela mão da fome”. Seus romances são, portanto, “um registro dos sofrimentos da massa anônima”³, onde o “elemento humano é colhido entre a gente humilde, tirado das camadas bem baixas do povo”⁴. Em “Estilo e Revolução no Romance de Jorge Amado”, publicado em outubro de 1951, Miécio Táci resume:

[...] É que o mundo dos ricos não é o mundo dos seus livros: sua força está no povo, nos seus casos, nas lutas dos homens simples, nos seus sofrimentos e esperanças. Há aí uma integração absoluta do autor em seus temas. É um mundo sem cortinas – são coisas do coração, que ele sente à flor da pele e dentro de si mesmo (Martins, 1972, p.134).

A crítica sociológica leu os romances a partir da empiria, porque desconsiderou, justamente, as convenções de uma poética setecentista, que encontrou eco em muitos romancistas brasileiros dos séculos XIX e XX. Os românticos alemães Johann Wolfgang von Goethe e Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, mais conhecido como Novalis, já compartilhavam a ideia de uma função demiúrgica da arte, base do romantismo alemão, de que a literatura seria capaz de expressar a alma de um povo, de fazer falar aquilo que seria mais particular e mais profundo de uma nação. Sabemos que a visão da literatura associada a uma nacionalidade é romântica, mas que, primeiramente, surgiu a partir de narrativas mitológicas e míticas. Com os ingredientes do realismo social soviético, que atravessam o discurso ficcional deste escritor, a poética romântica se atualiza, e temos, em meio à ascensão de movimentos socialistas, uma criação literária que nasceria genuinamente das camadas inferiores da sociedade, porque seria, ela mesma, expressão verdadeira e autêntica da alma destas classes populares e proletárias. Em uma inusitada combinação, romantismo e marxismo geram um texto literário atravessado por dois potentes regimes de verdade na virada do século XX, que, no caso amadiano, ainda ganha impulso com outra visão de mundo de muita força naquele período: a democracia racial da mestiçagem freyriana.

Conforme Safranski, em *Romantismo: uma questão alemã* (2010), a perspectiva romântica se abre para a sociedade e para sua própria história, o indivíduo, enquanto ser

³ Texto publicado na revista “Vanguarda”, Rio de Janeiro, 1935, não assinado, recorte do Acervo da Fundação Casa Jorge Amado.

⁴ Texto publicado no “Diário de Pernambuco”, Recife, 1936, assinado por Olivio Montenegro, à época da publicação de *Mar Morto*, recorte do Acervo da Fundação Casa Jorge Amado.

social, não pode mais ser visto apartado do coletivo, porque ele é parte da nação e está imbuído, por isso mesmo, dos “espíritos populares” que atuam na comunidade.

[...] o ser humano, como indivíduo, está incluído na comunidade uma espécie de indivíduo maior. Ele vê círculos concêntricos na família, nas tribos, nos povos, nas nações e na comunidade de nações, que, em seu nível, formam uma síntese espiritual. Em relação aos povos, fala dos espíritos dos povos. O importante é que essas unidades maiores são pensadas a partir do indivíduo. Assim como os indivíduos entre si, também elas formam uma pluralidade: a dos espíritos dos povos (Safranski, 2010, p.28).

A ideia destes “espíritos populares”, sentimentos e disposições que animariam massas anônimas localizadas em determinada circunscrição geográfica e política, servirá, com efeito, como o alicerce indispensável ao edifício do nacionalismo romântico. Este sim, como se sabe, pujante empreendimento simbólico capaz de construir história, nações, povos, heróis e identidades. A grandeza da poética romântica, no entanto, poderíamos dizer, não se restringe apenas à sua eficácia na construção de passados comuns, elementos constitutivos das inúmeras literaturas nacionais, mas em sua qualidade sintética de gênero, isto é, enquanto soma de todas as formas e fenômenos literários. Ao nosso ver, não seria exagero dizer, por exemplo, que o romantismo reuniria, de maneira inédita, instâncias até então inteiramente desconectadas das dimensões artística e humana, uma vez que seria constituído por elementos do “fantástico (imaginação criativa), mímico (representação objetivo do histórico) e sentimental (reflexão do sujeito)” (Medeiros, 2018, p.148). Tornando-se, por essa razão, segundo os críticos românticos, um gênero da literatura capaz de abarcar o real e o ideal, uma obra de arte como fazer, como conhecer e como expressão do gênio autoral.

Eficiente e sedutor, o romantismo atravessou gerações e inúmeros países. Ecoou, ainda forte, na literatura brasileira da primeira metade do século XX, seja com a permanência da valorização do *genius loci*, seja com seu caráter formalista sintético e, ao mesmo tempo, heterogêneo. Mais precisamente naqueles escritores da região Nordeste, como Amado e José Lins do Rego, sua ressonância tem a ver com a aspiração de falar o Brasil desconhecido dos grandes centros urbanos. Sob impacto das invenções linguísticas do Modernismo paulista e das vanguardas europeias, estes autores ainda buscavam na tradição romântica alencariana o anseio primordial de exprimir o país.

Sem fugir dessa matriz romântica, Jorge Amado constrói uma literatura que é mímica objetiva histórica, mas fantástica, criativa e, acima de tudo, sentimental. A pretensão, claro, não tem a audácia de falar o Brasil, mas é, igualmente, firme em seus propósitos, porque estabelece o ambicioso programa de representar a Bahia. Ainda que essa Bahia representada não seja a única, porque ela mesma é também recorte e ponto de vista.

Em um primeiro momento, com *Cacau* (1933), encontramos a intenção de descrever, objetivamente, um importante ciclo econômico das cidades do sul baiano na década de 1930, em que aprendemos, com os trabalhadores da cacauicultura, sobre consciência de classe, e assistimos a expansão das ideias socialistas no meio rural grapiúna. À medida que a narrativa se desenvolve, os espoliados das fazendas vão se dando conta da exploração a que estão submetidos.

Em *Suor* (1934), a inspiração socialista se desloca para o meio urbano, em uma narrativa construída por meio de um mosaico de personagens formado por moradores de um sobrado no centro histórico de Salvador. Os explorados, vítimas do sistema capitalista, são agora operários, trabalhadores braçais da zona urbana, mendigos e prostitutas. A mimesis da capital baiana dos anos 30 é atravessada pela imaginação e pelo sentimentalismo do escritor, que, como sabemos, viveu no casarão de número 68, na Ladeira do Pelourinho, de onde diz ter retirado a matéria-prima de seu texto ficcional.

Propagandistas do comunismo e líderes grevistas aparecem como libertadores das classes proletárias, arautos da revolução socialista, responsáveis por converter aqueles que sequer enxergavam a exploração a que estavam submetidos. Um deles é Antônio Balduino, personagem do romance urbano *Jubiabá* (1935), menino negro e pobre que se torna um representante das classes operárias, em uma Salvador desigual e decadente.

Aos poucos, à medida que publica seus primeiros romances, Amado vai construindo uma ideia de Bahia popular, por meio das vozes dos marginais e explorados. Faz falar o pobre, o negro, o vagabundo, a prostituta. Defende, portanto, que a verdadeira prosa é aquela capaz de dar vazão à alma do povo, aos “espíritos populares” dos irmãos Schlegel. Romântico, descreve com objetividade de historiador, mas com talento de fingidor. Assim, fantasia e imagina uma sociedade baiana, que, mesmo a despeito de estar em constante tensão social, é alegre, caricata, sensual e esperançosa de um futuro vitorioso pela via da revolução socialista. Não se trata apenas de descrever os tipos

populares e seus espaços de convivência, de luta e opressão, mas de ser o porta-voz dos sentimentos, dos desejos e das ambições do povo da Bahia, que em tudo, a considerar a prosa amadiana, difere dos outros brasileiros. É assim que sua literatura se constitui também como defesa de uma suposta singularidade baiana, marcada por suas próprias lutas, pela formação de suas cidades e pelo caráter peculiar de sua gente.

A construção da Bahia de Jorge Amado passa ainda por dar o devido protagonismo aos homens do mar, pescadores e suas famílias, que também ajudam a conformar a sociedade em representação, homens e mulheres que acreditam nos sortilégios das águas, no destino trágico das próprias vidas e no livramento que somente o culto à Yemanjá poderia oferecer, como é o caso de *Mar Morto* (1936). O romance carrega uma notável atmosfera mística, porque nos revela uma divindade religiosa marcante e muito presente na vida cotidiana de seus personagens. Yemanjá é mãe, protetora e cuidadosa, mas também vigilante e severa em relação a seus filhos. Sereia, mãe-d'água, Janaína, dona do mar, Inaê, Princesa de Aiocá, Kayala, rainha das águas salgadas. Em *Mar morto*, a deusa do panteão africano aparece como alegoria da construção da identidade do povo do cais da Bahia, herança de matriz iroubá e bantu que conecta diversos pontos do enredo e ajuda a construir um ambiente misterioso, inexistente nos romances anteriores.

É assim que, aos poucos, a Bahia mística e indecifrável de Jorge Amado vai sendo edificada. Representação que carrega não só o discurso histórico e social, recorrente nas narrativas anteriores, mas, sobretudo, em especial nesta obra, o discurso religioso. Tudo isso, nos parece, com um objetivo muito definido: deixar falar a voz dos populares, daqueles que seriam os “verdadeiros” porta-vozes da identidade baiana.

A montagem da Bahia mística, constituída por um povo alegre, porém sofrido por conta das mazelas sociais, se fortalece com o romance seguinte, *Capitães da Areia* (1937). Uma das obras mais conhecidas e celebradas de Jorge Amado⁵ traz a perspectiva dos

⁵ *Capitães da Areia* tem, de fato, uma trajetória singular no que se refere ao sucesso de vendas, sobretudo por conta de suas inúmeras adaptações para outras linguagens artísticas, como teatro, espetáculos de dança, histórias em quadrinhos, televisão e a indústria do cinema. Em 1971, o romance chegou às telas do cinema sob a direção do norte-americano Hall Barlett, cujo título é *The Sandpit Generals*. *Capitães da Areia* teve ainda relativo sucesso na adaptação para uma minissérie de televisão em 10 capítulos, sob direção de Walter Lima Júnior, em 1989, na Rede Bandeirantes. Em 2011, como parte das comemorações pelo centenário de Jorge Amado, a adaptação de Cecília Amado, neta de Jorge, chegou aos cinemas brasileiros. O romance teve grande repercussão também porque foi uma das obras queimadas, em praça pública, no centro de Salvador, pela Comissão Executiva do Estado de Guerra do Governo Vargas, durante o Estado Novo, em

menores de rua, abandonados à própria sorte, na Salvador das primeiras décadas do século XX. Cerca de 40 crianças, entre oito e dezesseis anos, vivem em um velho armazém abandonado no cais do porto. Maltrapilhos, sujos e famintos, perambulam pelas ruas da capital baiana em busca de comida, pontas de cigarro e cometendo pequenos furtos para sobreviver. Liderados por Pedro Bala, os meninos mais velhos praticavam roubos maiores e mais ousados, tornando-os conhecidos nos jornais e procurados pela polícia. Assim como *Mar morto*, mais do que a teia narrativa que envolve os personagens, temos a intenção de constituir aquilo que seria o ser/estar baiano, os cenários da vida soteropolitana, as ruas e casarões do centro antigo, os costumes, os falares, as festas, a miséria do povo e sua contraditória alegria e, em especial, a atmosfera de mistério que parece pairar sobre o cotidiano da velha Bahia. Território onde realidade e magia se misturam de maneira extraordinária.

Em nenhum momento, em todas as obras descritas até agora, o escritor se perde do princípio norteador de seu programa literário, qual seja, a ideia de que a obra de arte deva assumir uma tarefa de formação e libertação da própria sociedade, de modo que ela possa acompanhar as grandes transformações da vida social, sendo, por isso mesmo, a expressão legítima do desenvolvimento de seu povo. Parafraseando Novalis, ao conferir nobreza aos meninos de rua de Salvador, ao dar ao cotidiano da cidade uma aparência de mistério, ao conhecido a nobreza do desconhecido, ao efêmero uma imagem de permanência, Amado romantiza a Bahia. Insistamos neste ponto, não se trata de homologia das estruturas sociais presentes no texto literário, mas de refiguração, de criação de uma Bahia amadiana.

O próprio gesto do escritor em direcionar sua atenção para os oprimidos e espoliados é também um movimento que atende à ideia romântica de formação e desenvolvimento. A concepção da arte como ferramenta de aperfeiçoamento dos indivíduos e das sociedades está, do mesmo modo, como veremos a seguir, em outro regime discursivo que, ao nosso ver, atravessa o texto literário de Jorge Amado.

3. Realismo socialista

1937. Pelo menos 1.800 livros estavam na fogueira da censura, cerca de 800 eram exemplares de *Capitães da Areia*.

Para análise do segundo regime discursivo que atravessa a produção literária de Amado, temos os estudos fundamentais de Nelson Cerqueira, para quem não é possível pensar a obra amadiana desconsiderando os pressupostos estéticos e ideológicos orientados pelo Partido Comunista da União Soviética, que tencionava implantar em vários países um projeto para orientar a leitura e a produção literária às convicções do regime comunista.

Em *A política do Partido Comunista e a questão do realismo em Jorge Amado*, o autor aponta as fases de orientação para a criação artística implementadas pelo Comitê Central do Partido. O primeiro momento está ligado ao movimento literário surgido em 1917 e denominado de *Proletkult*, expressão russa que significa “cultura proletária”, criado pelos teóricos Alexander Bogdanov e Mikhail Gerasimov. Sem vinculação direta com o governo soviético, o grupo defendia uma produção literária de cunho social e político, contrária à cultura burguesa e com temas relativos às classes populares. O movimento não duraria muito, em função de críticas e pressões políticas do Partido Comunista.

[...] Quando Amado começa a esboçar seus escritos, por volta de 1928-29, os seguidores de Lenin tentavam por em prática seu conceito de literatura partidária, amplamente sugerida, mas não executada. Neste momento, o gênero artístico vigente centralizava-se no Prolet-kult, e nos escritos de Plekhanov e Trotskii sobre arte e cultura proletárias. Na verdade, o Prolet-Kult duraria de 1920 a 1932, antes da arte de linha partidária ser oficializada (Cerqueira, 1988, p.10-12).

A possibilidade de uma cultura proletária, por meio de um movimento literário, passou a interessar autores fora da União Soviética. Segundo Cerqueira, o primeiro contato de Jorge Amado com os textos de arte proletária aconteceu por meio dos escritos do romancista e crítico literário norte-americano Michael Gold, em uma obra traduzida para o português em 1932, *Jews Without Money*, além de artigos teóricos reunidos em *Towards Proletarian Art* (1921). *Cacau* e *Suor*, conforme autor, teriam sido escritos sob forte influência destes textos.

Os escritos de Gold demonstravam uma estreita concordância com os pré-requisitos estéticos esboçados no 12º Congresso do Partido Comunista da União Soviética, que pedia “todo poder, inclusive o das artes, para o operariado”. Amado, que mais tarde se iria tornar amigo íntimo de Gold, antes de 1934 já tinha uma militância grande na Aliança Nacional Libertadora e por volta de 1928-30 já atuava de alguma forma, na “juventude comunista proletário-estudantil” e, provavelmente, já

planejava se utilizar de princípios do realismo proletário, ainda que de forma desorganizada, quando começou a escrever *Suor e País do Carnaval* (Cerqueira, 1988, p.12-13).

Após a dissolução do *Proletkult*, determinada pelo Comitê Central do Partido Comunista Soviético, intelectuais bolcheviques iniciaram uma revisão de tudo aquilo que havia sido escrito sobre estética, arte e teoria da arte. Dois nomes desse período são importantes para compreender como os novos regramentos poéticos interferiam na produção romanesca de Amado, Máximo Gorki e Alexandre Fadeiev. A princípio chamado de “romantismo revolucionário”, o “realismo socialista” foi o primeiro esforço institucional do Partido no sentido de orientar e estabelecer aquilo que deveria ser escrito e de que maneira deveria ser escrito. A experiência socialista era, de fato, seu ponto máximo e objetivo final.

Para Cerqueira, o realismo socialista de Gorki e Fadeiev se desdobrou em mais duas linhas: o realismo socialista orientado por Andrei Alexandrovitch Jdanov, que era o segundo secretário do Partido Comunista, além do próprio Josef Stalin, e o realismo socialista definido após a reunião do 20º Congresso do Partido, ditado por outro importante integrante da legenda, Nikita Serguêievitch Khrushchov. Nessa fase, a “produção artística sai da camisa de força de Stalin, voltando à teoria do realismo preconcebida por Gorki, acrescida com a contribuição de Lunatcharski” (Cerqueira, 1988, p.9-10). Anatoli Vasilevitch Lunatcharski, dramaturgo e crítico literário, também membro do Partido Comunista, foi o responsável pelo chamado *Likbez*, uma grande campanha de erradicação do analfabetismo na União Soviética, iniciada após a revolução. Com ele, o realismo socialista ganha um importante ingrediente, qual seja, a valorização do elemento folclórico nos romances.

Se pensarmos em obras como *Mar morto* e *Jubiabá*, em que nitidamente identificamos aspectos da cultura popular baiana mais acentuados que os próprios ditames partidários, sobretudo o regime simbólico das religiões de matriz africana, poderíamos encontrar uma categoria específica para enquadrá-los. No lugar de realismo socialista, talvez a crítica pudesse ter utilizado o termo “realismo folclórico”. Nesse sentido, Cerqueira considera que Jorge Amado seguiu, cronologicamente, os regramentos de criação artística propostos pelos influentes intelectuais bolcheviques após a Revolução de 1917.

A mistura do realismo com os aspectos folclóricos, defendida anteriormente por Gorki e retomada por Nikita Khrushchov, já estava presente em *Cacau*, ainda que sutilmente, o que demonstraria a validade da tese de Cerqueira. Só que ao invés dos elementos da cultura afro-brasileira, tão caros à Bahia, neste primeiro momento, seguindo os requisitos de Gorki, Amado utilizaria uma forma de literatura que mistura o folclore com o herói positivo: o cordel. João Grilo, “magro como um espeto, mulato gozado, que contava anedotas” (Amado, 2008, p.15), incorporaria, portanto, o contador de histórias da literatura de cordel, responsável por recitar versos, cantigas, máximas populares e pontos de caboclo. Já o protagonista da narrativa, José Cordeiro, aquele que abandona a oportunidade de casamento com a filha do fazendeiro, em uma atitude romântica e revolucionária, atende aos requisitos políticos desta primeira fase de regramento da produção ficcional soviética.

O mesmo expediente é adotado em *Suor*, por meio de Álvaro e Linda, *Jubiabá*, através de Antonio Balduino, e *Capitães da Areia*, com o personagem Pedro Bala. Como aponta Cerqueira, após essa fase, a literatura de Amado irá passar por algumas transformações na estrutura narrativa, em consequência das novas orientações estéticas sob a influência de Stalin.

Stalin e Zhdanov desejam ver produzida uma literatura ainda mais claramente engajada, uma literatura não apenas simbolicamente expressando a realidade objetiva, mas “espelhando” os fatos em seu processo revolucionário. Além disso, eles queriam que a nova produção literária mostrasse as dimensões épicas da luta de classe. Estas proposições eram enfatizadas, a tal ponto, que o período após 1936, especialmente a década de 40, tem sido, às vezes, descrito como “o assalto intelectual” (Cerqueira, 1988, p.20).

É neste contexto de endurecimento das imposições partidárias, por exemplo, que o escritor baiano publica *O Cavaleiro da Esperança* (1942), a biografia do líder comunista brasileiro Luís Carlos Prestes. O panegírico de uma das figuras políticas mais interessantes do século XX, responsável por liderar um movimento que arregimentou 1,5 mil homens, em 13 estados brasileiros, nos anos de 1920, representa bem a interferência das ideias do Partido Comunista Soviético na produção literária de Jorge Amado.

Com base nas determinações de Stalin e Zhdanov, após a biografia de Prestes, Amado empreende uma reforma em sua produção literária, que culmina em *Terras do Sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus*. Mesmo que o primeiro não pareça atender às diretrizes

básicas estabelecidas por Stalin, o conjunto das duas obras demonstra, de fato, um abandono da estética de Gorki e uma aproximação com a perspectiva stalinista. Para Cerqueira, os romances teriam, inclusive, o caráter épico recomendado pelos intelectuais soviéticos e os ingredientes de uma moral stalinista na trama narrativa.

[...] a) a prostituição como sendo resultado natural do sistema capitalista decadente, b) a lembrança constante de uma “estrela” a mostrar o caminho do porvir e c) a subtrama envolvendo Ester, Horácio e Virgílio. Se observarmos que Stalin e Zhdanov consideravam como modelo de moral, a ser seguida pelo escritor soviético, aquela narrada por Tolstoy, e se lembrarmos-nos da fábula engendrada por Tolstoy em *Anna Karenina*, na qual Anna casa-se com um marido enfadonho, é mãe de um filho, e tem uma estória amorosa com Vronsky (sem descrição de cenas sexuais), sendo por isso condenada a cometer suicídio, em observância à moral Tolstiana, então o desfecho da subtrama de Ester, Horácio e Virgílio parece-nos muito mais compreensível (Cerqueira, 1988, p.22-23).

O realismo social soviético, enquanto regramento estético e ideológico do discurso ficcional, parece ter atravessado boa parte da produção do escritor, não se restringindo apenas aos romances, mas, como demonstra Gustavo Rossi, em “Projeto literário e romance proletário: reavaliando a política na obra de Jorge Amado”, em biografias, artigos para imprensa, ensaios literários, escritos políticos e teatro. Um empreendimento literário totalmente dedicado à “elaboração de um projeto ficcional que buscou se justificar, na forma e no conteúdo, como condição e função das tomadas de posição no campo das lutas ideológicas” (Rossi, 2012, p.75-76).

À vista disso, reforçamos a importância de considerar a atuação desses regimes discursivos, bem como suas inter-relações, para que seja possível assumir um distinto significado de sua obra, evitando caminhos inúmeras vezes já percorridos, interpretações que se valem de instrumentais genéricos e correlações que possam confundir discurso ficcional e discurso histórico sociológico. Sendo assim, trataremos do terceiro regime de verdade que atravessa a ficção amadiana.

4. Teorias antropológicas da mestiçagem

O terceiro e último sistema de verdade que identificamos na construção narrativa amadiana forneceu à sua literatura um elemento novo, que se conectava com as tendências sociológicas e antropológicas de intelectuais brasileiros nas primeiras décadas do século

XX. Essencialmente, dois nomes são relevantes para compreender a natureza do regime discursivo que deu lastro à ficção de Jorge Amado, restrita, obviamente, ao *corpus* deste trabalho. O primeiro deles é o escritor e pintor Manuel Raimundo Querino. Baiano, natural de Santo Amaro, fundador do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia e da Escola de Belas Artes, precursor dos estudos afro-brasileiros e o primeiro intelectual a reconhecer a contribuição das matrizes africanas à formação cultural brasileira. Autor de importantes artigos na Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB), do qual também foi membro-fundador, Querino publicou obras seminais para a antropologia brasileira, a exemplo de *A raça africana e seus costumes na Bahia* (1916), *O Colono Preto como Fator da Civilização Brasileira* (1918) e o póstumo *Costumes Africanos no Brasil* (1938), organizado pelo antropólogo Arthur Ramos. O segundo é Gilberto Freyre, autor de obras consagradas como *Casa-Grande & Senzala* (1933) e *Sobrados e Mucambos* (1936), que as escreve amparado fortemente no pensamento do antropólogo Franz Boas, com quem estudou na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos.

Tanto Querino quanto Freyre são contrários ao paradigma do racismo científico, isto é, o conjunto de teorias, de naturezas sociológica, antropológica e biológica, que postulava a divisão da humanidade em raças, estabelecendo a raça branca como superior as demais. No Brasil, como se sabe, a discussão estava muito mais voltada à preocupação em relação ao processo de mestiçagem e seus supostos riscos de degeneração da própria sociedade, em função da mistura de raças ocorrida desde a ocupação portuguesa. Os intelectuais brasileiros mais conservadores (Nina Rodrigues, Paulo Prado e Oliveira Vianna) pareciam roborar as ideias do conde francês Joseph Arthur de Gobineau, que, em 1874, publicou *L'émigration au Brésil*, no periódico *Le Correspondant*, na França. Entre as suposições mais insensatas de Gobineau, está aquela que afirmava a extinção dos brasileiros em um período de duzentos anos, em consequência da mistura entre indígenas, negros e brancos portugueses. Para ele, o fenômeno da mestiçagem no Brasil produziu seres repugnantes, do ponto de vista estético, preguiçosos, predispostos a vícios, pouco férteis e debilitados fisicamente.

Anteriormente, na Bahia, Manoel Querino já havia se levantado contra o racismo científico e a suposta inferioridade da raça negra, atribuindo as diferenças entre brancos e negros no Brasil a contingências sociais e culturais, e não a uma predisposição biológica para o atraso. Seu *A raça africana e seus costumes na Bahia* é, portanto, um “protesto

contra o modo desdenhoso e injusto por que se procura deprimir o africano, acoimando-o constantemente de boçal e rude, como qualidade congênita e não simples condição circunstancial” (QUERINO, 2021, p.14). Mais do que manifesto contra a visão das pseudociências racistas do início do século passado, a obra de Querino é também propositiva, no sentido de que busca posicionar o negro no lugar de elemento fundamental na construção da civilização brasileira.

O africano foi um grande elemento ou o maior fator da prosperidade econômica do país: era o braço ativo e nada se perdia do que ele pudesse produzir. O seu trabalho incessante, não raro, sob o rigor dos açoites, tornou-se a fonte da fortuna pública e particular [...] Apesar das injustiças que sofreu, apesar de todo o esforço dispendido, toda a sua existência consagrava-se à formação de fortunas, que se transmitiram a mais de uma geração de senhores [...] Raça benemérita, escarnecida, explorada “que atravessou três séculos de opróbrio e de opressão, maldita de todos, perseguida por uma infinita sucessão de violências e vergonhas” pelos que viviam na ociosidade a ostentar luxo e grandeza, à custa do seu trabalho. O negro, fruto da escravidão africana, foi o verdadeiro elemento econômico, criador do país e quase o único (Querino, 2021, p.29-30).

O intelectual baiano atribui ao negro a conservação da unidade territorial, a defesa da integridade nacional e a constituição de uma cultura própria encontrada apenas aqui no Brasil, tendo o elemento africano atuado no caráter das instituições, no feitio das letras, na maneira como se estabeleceu o comércio, entre outras interferências importantes. Nesse sentido, Manoel Querino antecipa Gilberto Freyre, para quem o africano era, inclusive, em algumas atividades, superior ao colono português e aos indígenas. Ao menos quinze anos antes de *Casa-Grande & Senzala*, ele escreveu:

[...] o colono preto, ao ser transportado para a América, estava já aparelhado para o trabalho que o esperava aqui, como bom caçador, marinho, criador, extrator do sal, abundante em algumas regiões, minerador de ferro, pastor, agricultor, mercador de marfim, etc. Ao tempo do tráfico, já o africano conhecia o trabalho da mineração, pois lá abundava o ouro, a prata, o chumbo, o diamante e o ferro (Querino, 2021, p.13).

Lendo os textos de Querino, não só compreendemos melhor a literatura de Jorge Amado como constatamos que a tese de Freyre, em *Casa-Grande & Senzala*, não era tão inédita assim. A diferença, nos parece, é que o intelectual baiano não frequentava os ambientes acadêmicos dentro e fora do país, nem gozava da legitimidade do sociólogo

pernambucano entre a *intelligentsia* brasileira. O fato é que os dois autores estavam alinhados em uma ideia muito poderosa naquele momento, circunstância em que havia um forte desejo de construção de uma identidade nacional e de identificação dos elementos fundamentais que conformariam uma nação única nas Américas. O que fazia do Brasil um país tão especial e singular?

Era preciso afirmar, portanto, contrariamente à negatividade do racismo científico, que nosso caráter incomum e excepcional se dava, justamente, por aquilo que durante séculos havia sido rejeitado: a miscigenação. Miscigenação, leia-se, sobretudo em Freyre e Querino, em uma prevalência da raça negra sobre as demais, em um evidente esforço de reparação para com os africanos escravizados, antecipando, inclusive, os movimentos sociais que iriam eclodir nos Estados Unidos e, em consequência, no Brasil nas décadas seguintes. Não se trata de desconsiderar os elementos português e indígena no hibridismo brasileiro, embora Querino os menospreze nas obras aqui referidas, mas de afirmar que aquilo que poderíamos chamar de “jeito brasileiro” era algo tributário do componente africano de nossa formação.

[...] Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo o que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem. Do moleque que foi o nosso primeiro companheiro de brinquedo (Freyre, 2006, p.367).

O tipo baiano de Amado, os mulatos operários e pescadores, as mestiças do litoral de Ilhéus a Salvador, é a materialização do brasileiro freyriano de *Casa-Grande & Senzala*. José Cordeiro, de *Cacau*, Linda e Álvaro Lima, de *Suor*, Antonio Balduino, de *Jubiabá*, Livia e Guma, de *Mar Morto*, Pedro Bala e seu bando, de *Capitães da Areia*, Juca Badaró e Sinhô, de *Terras do Sem Fim*, Joaquim e Sérgio Moura, de *São Jorge dos Ilhéus*, são arquétipos construídos com boa fundamentação na ideia festiva e democrática do encontro de raças em território brasileiro, que confere às figuras do negro e do mestiço a categoria de síntese do povo baiano.

A defesa do negro como elemento positivo da miscigenação brasileira é o terreno fértil para o desenvolvimento da ideia de que o componente africano era, efetivamente,

superior aos demais. Leitor dedicado de *Casa Grande & Senzala*, Jorge Amado constrói, a partir dos pressupostos freyrianos, e também sob influência de Querino, algo novo e, realmente, inédito na literatura brasileira: a representação do negro de forma favorável e positiva. Embora seja um dos precursores dessa mudança de representação, Amado fazia parte de um movimento que, mais cedo ou mais tarde, reconheceria a grandeza do povo negro para a formação cultural do país.

Para compreender essa alteração no discurso literário brasileiro, é necessário reconhecer que a ambivalência marcante de nossa cultura nunca foi motivo de orgulho para os intelectuais e escritores. Ao contrário, muitos autores, anteriores ao projeto modernista, procuraram mascarar-la por meio da idealização, haja vista o esforço dos autores românticos para figurar o indígena dentro de atributos e costumes europeus (Candido, 2006, p.126). Quanto ao negro, o empenho dos intelectuais foi em outro sentido: a tentativa de apagamento de sua presença nas cenas e histórias de nossa literatura, principalmente se considerarmos o arquivo literário canônico.

Nas primeiras décadas do século XX, no entanto, acompanhamos o afloramento de movimentos dispostos a romper com as tendências que até então dominavam a cultura brasileira, uma vez que identificamos um esforço de valorização daquilo que seriam as características próprias da nação, que antes eram, supostamente, dissimuladas. A mistura de raças e a natureza multicultural do Brasil passam a ser vistos como estratégia de fortalecimento do caráter nacional, ainda que a proposta do projeto modernista esteja fundada em procedimentos importados das vanguardas europeias.

Na Europa, importantes nomes das artes plásticas, como Picasso, Braque e Klee, recorrem ao chamado “primitivismo” e trazem para suas obras símbolos e imagens de referenciais africanos, abrindo caminho para que a literatura europeia também se apropriasse da nova temática. No Brasil, na esteira desta tendência importada dos europeus, o mestiço e o negro são, definitivamente, incorporados ao universo temático das artes e das ciências sociais, transformando aquilo que era obstáculo para o desenvolvimento da cultura em elemento fundamental de composição da nação brasileira.

A partir da Semana de 22, há, portanto, um esforço em retratar temas afro-brasileiros e africanos, e na literatura, mais propriamente, o interesse em incorporar construções linguísticas próprias da oralidade e, em alguns casos, a apropriação de palavras e expressões oriundas de idiomas africanos falados nos terreiros de candomblé.

O universo humano, social, artístico e cultural do negro torna-se um tema de grande interesse nesse período, bem como a preocupação em resgatar a história dos povos formadores de nossa nacionalidade, seja no continente africano, seja na diáspora. Personagens como Zumbi dos Palmares, Ganga Zumba e Xica da Silva, passam a figurar na cena cultural brasileira e, junto a eles, um desejo de recuperar importantes episódios que estão ligados à resistência do negro diante das atrocidades do colonialismo e da escravidão. Assim, lutas e insurreições apagadas da historiografia oficial, como a Revolta dos Malês, ganham espaço na literatura e reforçam o combate ao racismo e a submissão dos povos escravizados.

No entanto, a maior parte dos artistas, engajados neste esforço de representação da cultura negra, era formada por brancos, membros da elite intelectual e, em geral, desvinculados da realidade vivenciada pelos negros em nossa sociedade. É o que Schwartz e Oliveira vão chamar de *negrismo*, que seria a tendência a representar na literatura ou nas artes as ideias, os sentimentos ou os costumes dos negros.

[...] Trata-se de um discurso plástico produzido por uma elite artística branca e europeia que incorpora uma temática negra para divulgá-la junto a um público também branco, em geral pertencente ao mesmo grupo de elite cultural. Por tudo isso, as manifestações artísticas europeias inspiradas no *negrismo*, embora tenham revolucionado a arte moderna, não são uma tendência ideológica de fundo liberacionista. Em momento algum visam preservar a identidade do negro através de sua histórica, ou mesmo representar um movimento de conscientização, como ocorreria mais tarde com a *negritude*, de caráter acentuadamente político (Schwartz, 1995, p.580).

Assim, para o autor, o discurso do *negrismo* não ajudaria a romper com a estrutura do racismo, nem tampouco seria capaz de mobilizar a população negra para a ação política, visto que o público receptor destas obras, de maneira geral, seria composto por pessoas de classe e raça semelhantes aos artistas que as produziram. Não há, nesse sentido, a criação de outros “espaços mediadores entre o texto e o receptor, tais como saraus literários na periferia, lançamentos festivos, encenações teatrais, rodas de poesia, manifestações políticas [...], entre outras ações” (Oliveira, 2017, p.158). Portanto, o resultado do *negrismo* não ultrapassa a exploração gratuita de elementos culturais africanos ou da diáspora, estando mais associado a uma espécie de “folclorismo” do que propriamente a uma representação fundada e construída a partir de uma vivência da cultura negra, dos seus espaços de enfrentamento e de luta.

Nesse sentido, desde as primeiras obras publicadas no início do século XX, que é quando temos, finalmente, um protagonismo afrodescendente na prosa brasileira, o que encontramos são personagens marcados pelo estereótipo: em *Rio negro* (1914), de Coelho Neto, por exemplo, temos um escravo que é cooptado pelo senhor e atua como um feitor moralista a serviço do homem branco, já em *O feitiçeiro* (1922), de Xavier Marques, há a representação do culto aos orixás associado a rituais de feitiçaria. Anos depois, com *Macunaíma*, de Mário de Andrade, o autor nos apresenta o “herói sem nenhum caráter”, mistura de índio e negro, nascido no meio do mato, que se torna branco ao longo de sua jornada até a cidade grande, em uma sugestão de que o embranquecimento leva à civilização. Aqui, mais uma vez, o candomblé é representado como prática de feitiço e, nesta que é a obra mais importante do Modernismo brasileiro, rituais sagrados são tratados em tom de sátira e deboche.

Mário de Andrade, em *Macunaíma* (a obra central e mais característica do movimento), compendiou alegremente lendas de índios, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face do europeu, mostrando como a cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura (Candido, 2006, p.126-127).

O surgimento de protagonistas negros ou mestiços na literatura brasileira aumentou, consideravelmente, nos anos seguintes à publicação de *Macunaíma*. De acordo com Coutinho, a fase identificada com o experimentalismo dá lugar “ao florescimento de um surto novelístico nas duas direções tradicionais da ficção brasileira: a regionalista e a psicológica e de costumes, ambas marcadas por um cunho de brasilidade e de intensificação da marca brasileira na literatura” (Coutinho, 2004, p.275). Aqui, podemos entender “brasilidade” como a preocupação em representar os elementos fundantes de nossa formação social, que, inevitavelmente, passa pela cultura afro-brasileira.

Jorge Amado, assim como seus coetâneos, empreendeu um significativo trabalho de representação da cultura negra em seus romances, que tem início, como já referimos, com *Jubiabá* (1935). É possível identificar nele a tese freyriana da superioridade do negro em relação aos outros elementos de nossa formação. Um primeiro aspecto a ser destacado na trama do romance diz respeito à trajetória do protagonista, que logo no início é marcada por um antagonismo de caráter racial, posto que Balduino tem verdadeira aversão aos brancos: “Onde está o negro Antônio Balduino que derrubava brancos?”,

“Antônio Balduino olhava satisfeito o branco estendido aos seus pés” e “O branco era fraco... Branco não se aguenta com o negro Antônio Balduino... Eu cá sou é macho” (Amado, 1970). O autor parece reforçar essa hostilidade ao começar o romance com um violento confronto entre Balduino, negro da Bahia, e Ergin, lutador branco, oriundo da Alemanha. A rejeição ao homem branco, que é uma constante na vida do personagem, só parece ter fim quando Balduino entra para o movimento grevista e percebe, tomado de súbita consciência de classe, que “aprendeu a amar a todos os mulatos, todos os negros, todos os brancos, que na terra, no bojo dos navios sobre o mar, são escravos que estão rebentando as cadeias” (Amado, 1970, p.306). Se na abertura do romance temos um Balduino inimigo dos brancos, que espanca um alemão em uma luta de boxe, na última cena da narrativa conhecemos o Balduino politizado, consciente da exploração capitalista, que “estende a mão calosa e grande e responde ao adeus de Hans, o marinheiro”, um branco que parte em uma embarcação pela Baía de Todos os Santos (Amado, 1970, p.306).

Em *Jubiabá*, o marxismo vem associado às lutas do povo negro, em uma ideia de que o capitalismo substituiu a escravidão. À medida que adentra o universo das lutas sociais, Balduino vê seu antagonismo racial diminuir, fazendo com que ele passe a enxergar, no contexto do capitalismo, a suposta igualdade entre negros, mestiços e brancos pobres. Em um momento da narrativa, quando o protagonista participa de uma reunião grevista, Amado parece querer falar pela voz de um estivador negro que bate na mesa para chamar a atenção dos companheiros: “Sei que tem homens aqui que têm filhos com fome e mulher com fome. Aqueles galegos que dirigem os bondes também estão com fome. A gente é negro, eles são brancos, mas nesta hora tudo é pobre com fome...” (Amado, 1970, p.271). A ideia de que o capitalismo não distingue raça e gênero é reforçada em vários momentos do romance, em um claro esforço do autor em estar de acordo com a doutrina socialista, sem se dar conta que, ao operar este discurso, estava minimizando o racismo e corroborando com a suposta democracia racial que passava a vigorar entre os intelectuais daquele período.

Ao analisar o romance *Os tambores de São Luís* (1975), de Josué Montello, Eduardo de Assis Duarte (2013, p.148) identifica o mesmo procedimento utilizado por Jorge Amado, ou seja, o texto literário como defesa de uma mestiçagem que pudesse revelar o caráter original brasileiro, apagando as diferenças entre brancos, mestiços e

negros, em consonância com as ideias de Gilberto Freyre. O protagonista Damião, um ex-escravo que escapou por pouco da castração, se emociona, durante a velhice, ao ver seus descendentes mestiços, nem brancos, nem negros, representando a raça que formaria a nação brasileira. Para Duarte, “reforça-se, pois, a perspectiva externa e descompromissada que marca a representação do negro no romance modernista, em muitos deles uma representação empenhada em promover o esquecimento do passado escravocrata” (Duarte, 2013, p.148).

As características identificadas com o negrismo, encontradas em *Jubiabá*, publicado quando o autor tinha apenas 23 anos, não estão necessariamente presentes em outras obras do escritor, a exemplo de *Tenda das Milagres* (1968) e tantas outras que tratam, direta ou indiretamente, sobre a cultura negra e o universo das religiões de matriz africana. Ainda que seja possível criticá-la sob diversos aspectos, ela, incontestavelmente, inaugura o debate sobre a figura do negro na ficção brasileira e o coloca como protagonista do processo de formação social do país. Um alinhamento, portanto, evidente ao pensamento de Gilberto Freyre.

Outro ponto de convergência relevante entre as obras dos dois autores tem a ver com a figura feminina e seu lugar na sociedade patriarcal da Casa Grande e da senzala, dos sobrados e dos mucambos. A valorização das personagens femininas, seu protagonismo e importância nas narrativas amadianas, foi, com frequência, lida pela crítica como uma ruptura com a ordem machista e patriarcal, com base em teorias femininas que afluíram após os estudos culturais americanos. A tópica da mulher forte, independente e dona de seu destino, entretanto, já podia ser encontrada em *Sobrados e Mucambos*, publicado nos anos de 1930, antes de Amado escrever os romances que consagrariam suas grandes personagens femininas, a exemplo de Gabriela, Dona Flor, Tieta e Tereza Batista.

Tais mulheres que, na administração de fazendas enormes, deram mostras de extraordinária capacidade de ação – andando a cavalo por toda parte, lidando com os vaqueiros, com os mestres de açúcar, com os cambiteiros, dando ordens aos negros, tudo com uma firmeza de voz, uma autoridade de gesto, uma segurança, um desassombro, uma resistência igual à dos homens – mostraram até que ponto era do regime social de compressão da mulher, e não já do sexo, o franzino, o mole, o frágil do corpo, a domesticidade, a delicadeza exagerada. Mostraram-se capazes de exercer o mando patriarcal quase com o mesmo vigor dos homens [...] (Freyre, 2003, p.210).

Freyre ainda discorre a respeito do olhar patriarcal sobre a mulher, algo que também é presente na literatura de Amado. O corpo feminino como objeto de desejo nesta sociedade patriarcal, retratado com rigor de detalhes em muitas obras amadianas, é compreendido pela crítica brasileira do século XXI como discurso machista, sendo Jorge Amado um autor que teria contribuído para a objetificação da mulher. Ao lermos os textos freyrianos, no entanto, iremos compreender que esse tipo de representação atende a uma ordem patriarcal e escravocrata, que se estabelece segundo o poder do pai, do homem provedor, que dominava a casa grande e o sobrado. Amado, por isso, não estaria inventando um sistema machista, mas corroborando o discurso sociológico de Freyre para construir sua ficção de negociação com o mundo social.

Considerações finais

É assim que pretendemos contribuir com os estudos amadianos, identificando nas obras aqui estudadas os elementos que as colocam dentro de um regime discursivo de ficção voltado para o ideário nacionalista, que é também romântico, realista e naturalista. Amado está, ao nosso ver, em princípio, assentado em uma tradição da literatura brasileira que é documental, constituída no século XIX pelos nomeados românticos e, posteriormente, pelos designados realistas. Dos românticos, herdou a função da ficção como crítica das contradições da Revolução Industrial e a afirmação das ideologias libertárias da Revolução Francesa. Com a eclosão das revoluções socialistas no século XIX, incrementou o romantismo com o marxismo messiânico, adotando a representação de um tempo onde haveria uma solidariedade proletária, uma luta de libertação e, por fim, uma verdadeira justiça social. A filiação às teorias da mestiçagem freyrianas lhe rendeu o herói mulato, aquele que seria, em essência, a representação do mestiço brasileiro sem par ao redor do mundo. Aquele que traria a paz social por meio do hibridismo, da complacência e do diálogo cordial.

Ao fazermos o caminho inverso da crítica tradicional, que pressupôs uma Bahia e enxergou o espelhamento dela na obra amadiana, adotamos uma trilha mais arriscada, que foi, precisamente, a desnaturalização de certas categorias e pressupostos reputados como indiscutíveis. De maneira simples, consideramos não uma representação da Bahia e do povo baiano, mas a construção de uma Bahia e de sua gente na ficção peculiar deste escritor.

Referências

- AMADO, Jorge. *Terras do Sem Fim*. São Paulo: Editora Martins, 1971.
- _____. *Terras do sem-fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Cacau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Suor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Cacau*. São Paulo: Editora Martins, 1971.
- _____. *Jubiabá*. São Paulo: Record, 1982.
- _____. *Mar Morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *São Jorge dos Ilhéus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CERQUEIRA, Nelson. *A política do Partido Comunista e a questão do realismo em Jorge Amado*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1988.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 1998.
- _____. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos – Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.
- _____. Defesa e ilustração da noção de representação. *Fronteiras*, Dourados, MS, v.13, n.24, p.15-29, jul/dez 2011.
- _____. *A história ou a leitura do tempo*. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- _____. El pasado en el presente: literatura, memoria e historia. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 7-19, jul.-dez. 2006.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *A Literatura no Brasil* / direção Afrânio Coutinho; co-direção Eduardo de Faria Coutinho. 7 edição rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.

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

_____. *Jorge Amado na era dos extremos*. In: Jorge Amado: literatura e política. Myriam Fraga, Aleilton Fonseca e Evelina Hoisel (organizadores). Salvador: Casa de Palavras, 2015.

FREYRE, Gilberto. *Dois livros*. In: MARTINS, José de Barros (Org.). Jorge Amado: 30 anos de literatura. São Paulo: Martins, 1961. p. 187-189.

_____. *Manifesto regionalista*. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p.47-75.

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: Editora Ática, 1994.

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

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.

MEDEIROS, Constantino Luz de. *A invenção da modernidade literária: Friedrich Schlegel e o romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2018.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

QUERINO, Manuel. *A raça africana e seus costumes na Bahia*. / Manuel Querino. _ 2ed. _ Salvador: P55 Edições, 2021.

_____. *O colono preto como fator da civilização brasileira*. / Manuel Querino. _ Salvador: P55 Edições, 2021. (Coleção Auto-conhecimento Brasil).

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Vol. 1: A intriga e a narrativa histórica. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROSSI, Gustavo. *Projeto literário e romance proletário: reavaliando a política na obra de Jorge Amado*. In: Jorge Amado nos terreiros da ficção / Myriam Fraga, Aleilton Fonseca e Evelina Hoisel (organizadores). Itabuna: Via Litterarum, Casa de Palavras, 2012.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Trad. Rica Rios. - São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SCHWARTZ, Jorge. *Negrismo e negritude*. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: EDUSP, 1995. p.579-590.