



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

DANI LEOBARDO VELÁSQUEZ ROMERO

JORGE AMADO E O NOVO ROMANCE LATINO-AMERICANO:
Processos de hibridação cultural em Dona Flor e seus dois maridos
e O sumiço da santa

Salvador
2010

DANI LEOBARDO VELÁSQUEZ ROMERO

JORGE AMADO E O NOVO ROMANCE LATINO-AMERICANO:
Processos de hibridação cultural em *Dona Flor e seus dois maridos* e *O sumiço da santa*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras e Linguística.

ORIENTADORA: PROF^a DR^a ANA ROSA NEVES RAMOS

Salvador
2010

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Velásquez Romero, Dani Leobardo.
Jorge Amado e o novo romance latino-americano : processos de hibridação cultural em
Dona Flor e seus dois maridos e O sumiço da santa / Dani Leobardo Velásquez Romero. -
2010.
142 f.

Orientadora: Profª Drª Ana Rosa Neves Ramos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador,
2010.

1. Amado, Jorge, 1912-2001 - Crítica e interpretação. 2. Amado, Jorge, 1912-2001.
Dona Flor e seus dois maridos. 3. Amado, Jorge, 1912-2001. O sumiço da santa. 4. Análise
do discurso. I. Ramos, Ana Rosa Neves. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de
Letras. III. Título.

CDD - 869.909
CDU - 821(81).09

A

Minha Mãe e a Camila, pelo amor e confiança incondicionais.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, porque sem ela nada teria acontecido.

Aos meus irmãos: Néstor, Camilo, Píndaro, Populo e Lucero, pelo carinho e apoio a distância.

A Camila, pela confiança e apoio incondicionais.

À professora Ana Rosa Neves Ramos, por acreditar em mim e pela valiosa orientação e atenção nestes anos de estudo.

Ao Núcleo de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Ufba e aos professores do mestrado que me levaram a melhor conhecer a literatura, a cultura e a realidade do Brasil.

A Hernan Yerro, por sua amizade.

Ao professor Diógenes Fajardo, por apresentar – aos estudantes de Literatura da Universidade Nacional da Colômbia –, o maravilhoso mundo literário e cultural do Brasil.

A meus amigos brasileiros e colombianos: Cintia Amorin, Roberto Matos, Céu Bauler, Marquitos, Beatriz, Felipe, Libardo, pela ajuda oferecida durante esta experiência no Brasil.

À CAPES, pelo valioso apoio financeiro ao longo desse último ano de Mestrado.

À Fundação Casa de Jorge Amado, pela ajuda e disposição do material necessário para o desenvolvimento desta pesquisa.

E, finalmente, a todos os que, direta ou indiretamente, colaboraram para a realização deste trabalho.

Aunque Brasil ocupa prácticamente media América Latina, la literatura brasileña es casi desconocida en el resto del continente hispánico. La aparente semejanza de las lenguas, cuyo tronco común es indiscutible, enmascara una dificultad práctica de lectura que acaba por desanimar a los hispanohablantes. En eso, los brasileños son mucho más activos. No es extraño ver libros en español en las mejores bibliotecas particulares del Brasil. En cambio, es casi una señal de esnobismo, ver un libro brasileño en la biblioteca de un escritor hispanoamericano. Pasa aquí algo similar a lo que también revela un análisis profundo de la geografía cultural de América del Sur: Brasil y América Latina se dan la espalda. En vez de estar unidos por los grandes ríos, por la selva, por esa tierra de nadie que es el corazón compartido de todo el continente, ambos grupos vecinos se desconocen y miran obsesivamente a las metrópolis culturales del hemisferio norte (Emir Rodríguez Monegal, 2003).

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo analisar como se constrói o diálogo de Jorge Amado com a proposta teórica, ideológica e estética do Novo Romance Latino-americano, tendo como referência as obras *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) e *O sumiço da santa* (1988). O trabalho se sustenta no campo teórico dos Estudos Culturais e apresenta, em primeiro lugar, a evolução e constituição do Novo Romance Latino-americano, assim como os diferentes elementos que o caracterizaram, trazendo à tona o papel do Brasil nesse movimento da narrativa latino-americana. Em segundo lugar, centra-se na figura do romancista baiano para identificar como através da sua vida e da sua obra, o escritor estabelece relações, interesses, preocupações e posicionamentos que o relacionam estreitamente com o Novo Romance Latino-americano. Por último, mostra como se configuram alguns processos de hibridação cultural, tais como o dialogismo, a carnavalização literária, o erotismo, o sincretismo e o realismo mágico ou maravilhoso, nas obras *Dona Flor e seus dois maridos* e *O Sumiço da Santa*.

Palavras-chave: Jorge Amado. O Novo Romance Latino-americano. O *boom*. Processos de hibridação cultural. Transculturação narrativa. *Dona Flor e seus dois maridos*. *O sumiço da santa*.

ABSTRACT

This dissertation has the objective of analyzing how the dialogue between Jorge Amado and the theoretical, ideological and esthetical proposals of the New Latin-American Romance is built, having the author's work in *Dona Flor and her Two Husbands* (1966) and *The War of the Saints* (1988) as references. The research is built on the theoretical field of the Cultural Studies and presents, primarily, the evolution and establishment of the New Latin-American Romance and its different elements, bringing to light the role of Brazil in this movement of the Latin-American narrative. Secondly, the research focuses on the character of the romanticist from Bahia to identify how, along his life and his work, the author establishes relations, interests, concerns and positions that connect him very closely with the New Latin-American Romance. Lastly, this thesis demonstrates how some processes of cultural hybridism such dialogisms, literary carnivalization, the eroticism, the syncretism and the magical or wonderful realism are configured in Amado's books *Dona Flor and her Two Husbands* and *The War of Saints*.

Key-words: Jorge Amado. The New Latin-American Romance. The *boom*. Processes of cultural hybridism. Narrative Transculturation. *Dona Flor and her Two Husbands*. *The War of Saints*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	O NOVO ROMANCE LATINO-AMERICANO	11
2.1	BORGES: UMA PEDRA ANGULAR	21
2.2	AS POLÊMICAS DO <i>BOOM</i>	23
2.2.1	O boom de Cem anos de solidão	34
2.3	PARA UMA CARACTERIZAÇÃO DO NOVO ROMANCE LATINO-AMERICANO	35
2.3.1	Realismo mágico ou maravilhoso	36
2.3.2	Reivindicação do popular no Novo Romance Latino-americano	39
2.3.3	Transculturação narrativa e processos de hibridação	41
2.4	O BRASIL E O NOVO ROMANCE LATINO-AMERICANO	46
3	JORGE AMADO E O NOVO ROMANCE LATINO-AMERICANO: PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO	50
4	HIBRIDAÇÃO E TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA EM DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS E O SUMIÇO DA SANTA	68
4.1	DIALOGISMO E CARNAVALIZAÇÃO LITERÁRIA EM DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS	69
4.3	O EROTISMO EM DONA FLOR	91
4.4	O REALISMO MÁGICO OU MARAVILHOSO EM DONA FLOR	105
4.5	DIALOGISMO E CARNAVALIZAÇÃO LITERÁRIA EM O SUMIÇO DA SANTA	110
4.6	O SINCRETISMO EM O SUMIÇO DA SANTA	121
4.7	O REALISMO MÁGICO OU MARAVILHOSO EM O SUMIÇO DA SANTA	128
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
	REFERÊNCIAS	137

1 INTRODUÇÃO

Jorge Amado é um dos escritores brasileiros mais lidos dentro e fora do país e também um dos mais traduzidos. No entanto, o estudo crítico de sua obra tem-se concentrado basicamente no contexto local, brasileiro, sendo escassos os trabalhos e pesquisas que coloquem em diálogo o autor baiano com contextos literários mais amplos, particularmente com o da América Latina. Por outro lado, os estudos que se têm realizado sobre a “literatura latino-americana”, em sua grande maioria se limitam à análise da literatura hispânica, deixando de lado a literatura brasileira e caribenha (escrita em outras línguas que não o espanhol).

Nesse sentido, esta pesquisa busca estabelecer um diálogo entre a obra de Jorge Amado, particularmente a que a crítica designa como a sua segunda fase, que começa com a publicação de *Gabriela, cravo e canela*, em 1958, e o fenômeno de renovação narrativa, conhecido como o Novo Romance Latino-americano¹. Partimos da hipótese que seriam os processos de hibridação cultural o elo entre a proposta estética amadiana e a do NRL. Para tanto, o nosso estudo toma como referência de análise duas obras representativas dessa segunda fase do escritor: *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) e *O sumiço da santa* (1988).

Entretanto, a designação “romance latino-americano” é problemática por diferentes razões. Por um lado, porque para falar da América Latina é preciso levar em conta as diferentes nações, línguas, tradições, costumes, enfim, a profunda diversidade que a caracteriza. Por isso, tentar classificar toda sua expressão literária como uma unidade, como um sistema, é impossível. Pensamos que Jorge Amado identificava este problema, já que em entrevista a Alice Raillard (1990, p. 72-73), comenta que leu muitas antologias que apresentavam a “literatura latino-americana” porém sem contemplar o Brasil ou os países caribenhos não hispânicos. Ele também chama a atenção sobre o escasso “instinto continental” do Brasil que o faz manter-se afastado dos outros países da América Latina, justamente por suas particularidades, por suas diferenças em relação a estes.

Por esta razão, partilhamos a ideia que a maioria de “coleções”, “antologias”, “histórias”, etc., da “literatura latino-americana”, no intuito de querer agrupar, organizar, tem concebido a literatura da América Latina como algo fechado e classificável, o que tem

¹ A partir de agora vamos utilizar a abreviação NRL para designar o Novo Romance Latino-americano.

propiciado a exclusão e a falta de diálogo e intercâmbio cultural entre estas partes do continente americano.

Assim, no presente trabalho o Novo Romance Latino-americano é entendido como um movimento amplo e diverso, que abrange diferentes países, culturas, influências, línguas e que não se limitou a um contado número de escritores ou ao fenômeno editorial e comercial, incentivado pela publicidade e pela mídia. É nossa intenção, inclusive, discutir como o fenômeno do NRL não se restringiu apenas ao *boom*. Razões de ordem metodológica, no entanto, nos levam a focar o nosso olhar apenas ao papel que desempenhou o Brasil nesse amplo movimento.

No primeiro capítulo, pretendemos mostrar como se deu o processo de constituição e evolução do NRL, suas principais características e representantes, destacando o papel precursor e fundador na nova estética que propôs o NRL, de escritores como Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo e Guimarães Rosa. Em seguida, refletimos sobre a relação do *boom* no contexto amplo do NRL, e algumas das polêmicas que o envolveram, tais como sua origem e o seu ocaso, seus integrantes, o papel da publicidade, dos prêmios e da mídia, e a publicação de *Cem anos de solidão*. Com este panorama, é nosso propósito destacar e discutir algumas das características do NRL, dando ênfase à reivindicação da cultura popular, ao realismo mágico ou maravilhoso e aos processos de hibridação.

Vale a pena esclarecer que preferimos nos servir da expressão “processos de hibridação”, já que esta nos parece mais abrangente, pois, de certa forma, inclui as outras denominações que dão conta dos contatos interculturais da América Latina, tais como a mestiçagem, o hibridismo, a crioulização, o sincretismo, a transculturação, etc. Além do mais, consideramos que esta categoria indica fenômenos culturais abertos e em constante devir. Por último, queremos trazer à tona o papel e a importância do Brasil nesse contexto de hibridação e transculturação da narrativa latino-americana.

No segundo capítulo, a nossa atenção recai sobre a figura do escritor Jorge Amado e o seu possível diálogo com a estética do NRL. A nossa hipótese é que ele decorre não apenas dos diálogos e das trocas interculturais, oriundos das suas viagens, e dos seus contatos com escritores e intelectuais da América Latina, como também, dos processos de hibridação e transculturação narrativas, presentes na sua literatura, particularmente nos romances publicados a partir de 1958, que ratificam o desejo manifesto, desde as suas primeiras obras, de penetrar nas raízes populares.

No terceiro capítulo, detemo-nos na análise dos romances *Dona Flor e seus dois maridos* e *O sumiço da santa*, para neles verificar como a estética destas obras dialoga de perto com a estética do NRL. Pretendemos analisar e discutir, através dos recursos e da representação dos elementos da cultura popular, como se configuram nestes textos os processos de hibridação cultural e de transculturação narrativas, tais como o dialogismo, a carnavalização literária, o erotismo, o sincretismo e o realismo mágico ou maravilhoso. Salientamos que os elementos selecionados para a análise dos romances se correspondem, exceto no caso do erotismo, presente em *Dona Flor*, e do sincretismo presente no *Sumiço da santa*. Esclarecemos, contudo, que tanto um quanto o outro se fazem presentes nas duas obras, posto que integram a estética que desenvolve o escritor a partir de *Gabriela*. Acreditamos, porém, que em *Dona Flor* o erotismo tenha um papel determinante no enredo e na economia da narrativa, assim como acontece com o sincretismo no romance *O sumiço da santa*.

De maneira ampla, este estudo inscreve-se na linha dos Estudos Culturais, uma vez que estes permitem a construção de novas possibilidades interpretativas, relacionando diferentes campos do saber, diferentes disciplinas e múltiplos discursos. Portanto, as fontes teóricas vão de autores dos ramos da Filosofia, da Sociologia, da Antropologia Cultural, dos Estudos Culturais e da Crítica literária, como Néstor García Canclini, Stuart Hall, Peter Burke, Édouard Glissant, Antônio Cândido, Eduardo Portella, Roger Bastide, George Bataille, Jean Baudrillard, Walter Benjamin, Roberto DaMatta, etc. Importante se faz ainda destacar o nosso diálogo com os teóricos do NRL como Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, José Donoso, Carlos Fuentes, Irlemar Chiampi, etc., assim como com teóricos da análise do discurso, tais como Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Wayne Booth, e com estudiosos da literatura como Zilá Bernd, Eurídice Figueiredo, Nádia Gotlib, dentre outros.

2 O NOVO ROMANCE LATINO-AMERICANO

Quando se fala de narrativa latino-americana do século XX ou do Novo Romance Latino-americano, tem-se a tendência de associar e reduzir estes fenômenos ao reconhecido e muito divulgado *boom* da literatura latino-americana. No entanto, como diz Emir Rodríguez Monegal (2003), “no todo es *boom* lo que resuena”, e na verdade o *boom* foi consequência de um movimento muito mais amplo e abrangente como foi o NRL. Foi ele, com sua evolução gradual, que levou àquela explosão criativa dos anos sessenta fazendo com que a literatura da América Latina entrasse no cenário literário mundial como uma das mais renovadoras propostas estéticas do século XX.

Por isso, mais que estudar o *boom* – e para melhor entendê-lo – mais acertado se faz investigar sobre o NRL buscando conhecer os acontecimentos históricos, ideológicos e estéticos que permitiram sua aparição; rastrear suas origens, seu contraponto com o romance tradicional; identificar suas principais características e representantes, deixando um pouco de lado os clichês que surgiram a partir do *boom*, e analisar crítica e valorativamente este fenômeno das letras latino-americanas:

El *boom* (cualquiera sea el juicio que con una perspectiva histórica llegue a merecer) no es sino el fenómeno exterior de un acontecimiento más importante: la mayoría de edad de las letras latinoamericanas. Esa mayoría de edad no ha sido dada por el *boom*: ha sido puesta en evidencia por el fenómeno publicitario. Si no hubiese existido esa literatura, el *boom* habría sido imposible. Por eso, lo que importa ahora es examinar, valorativamente, esa literatura. (MONEGAL, 2003, p. 120).

Essa maioridade da literatura latino-americana não se deu de um momento para o outro, foi fruto de uma constante evolução e da superação de várias etapas, como diz Carlos Fuentes em seu excelente texto *La nueva novela hispano-americana* (1969, p. 11): “En todo caso, una literatura no se crea de la noche a la mañana, ni se trasplanta. Más bien, cumple una serie de etapas que no pueden quedar pendientes, so pena de tener que regresar a ellas con escasa oportunidad”.

A literatura latino-americana, comparada com outras literaturas, é jovem, sua história é recente e situa-se, sem contar com as pequenas manifestações literárias pré-colombianas, no início da modernidade e da empresa colonial europeia. O conquistador chegou à América movido pela ambição, pela sede de aventuras, por um imaginário carregado de mitos e lendas fantásticas e defrontou-se com um continente propício para satisfazer estes anseios. No entanto, teve que enfrentar e tentar dominar uma natureza agreste e indômita. As

Crônicas da Conquista estão cheias de descrições da paisagem americana e da luta do conquistador contra esta natureza. Poder-se-ia dizer que depois dos conquistadores a natureza é a personagem central de muitas das crônicas deste período.

Posteriormente, encontramos no século XIX um tipo de romance latino-americano no qual a natureza segue desempenhando um papel central, bem mais no sentido de inimiga avassaladora que devora, do que do *loquus amenus* onde a personagem consegue realizar seus sonhos. Este romance tradicional pode resumir-se, como diz Carlos Fuentes, na frase que encerra o romance do escritor colombiano José Eustasio Rivera:

¡Se los tragó la selva!, dice la frase final de *La Vorágine* de José Eustasio Rivera. La exclamación es algo más que la lápida de Arturo Cova y sus compañeros: podría ser el comentario a un largo siglo de novelas latinoamericanas: se los tragó la montaña, se los tragó la pampa, se los tragó la mina, se los tragó el río. Más cercana a la geografía que a la literatura, la novela de Hispanoamérica había sido descrita por hombres que parecían asumir la tradición de los grandes exploradores del siglo XVI. Los Solís, Grijalva y Cabral literarios continuaban, hasta hace pocos años, descubriendo con asombro y terror que el mundo latinoamericano era ante todo una presencia implacable de selvas y montañas a una escala inhumana. (FUENTES, 1969, p. 9).

O escritor, assim como anteriormente o conquistador, sentia a necessidade de descobrir e descrever esse continente misterioso e, nesse processo, a natureza aparecia como uma força esmagadora que destruía dignidades, consumia e aniquilava as personagens. Razão pela qual o romance tradicional não tinha como cenário a cidade, mas a floresta, o pampa, a serra, as plantações, etc. Igualmente, desde o final do século XIX, o escritor latino-americano começou uma luta para domesticar essa natureza.

Por outro lado, embora os povos latino-americanos tivessem conseguido a independência do domínio dos países europeus, esse domínio foi substituído paradoxalmente pelas elites constituídas por militares das lutas de emancipação, que com o tempo passaram a integrar as oligarquias, que durante muito tempo detiveram o poder de uma forma tão despótica – ou até mais – do que aqueles contra os quais lutaram. O escritor da segunda metade do século XIX é o sujeito de uma sociedade ainda semi-feudal, colonial, escravista. Apesar de integrar uma elite, ele sentia a necessidade, como intelectual, de analisar a sociedade em torno de si. Para tanto, tinha que compartilhar sua atividade literária com a militância política. Não é por acaso que muitos dos romancistas do século XIX foram figuras políticas relevantes, a ponto de candidatarem-se à presidência, a exemplo, de Domingo Faustino Sarmiento, presidente da Argentina no período de 1868-1874, e autor do importante romance *Facundo* (1845).

É justamente Sarmiento quem inaugura o debate *civilização-barbárie* que se manifestou em tantos romances da época, representando a luta entre o mundo do progresso e o mundo do atraso. Sarmiento e seus seguidores viam na cultura europeia, ilustrada e progressista, o grande arquétipo de “civilização” e no povo índio e mestiço, sem educação, o símbolo da “barbárie”. Como diz Carlos Fuentes (1969, p. 12), Sarmiento personificou o modelo de romancista que assume o papel de legislador, repórter, e pensador. O romance latino-americano tradicional sob os moldes do romance europeu realista, com forte influência do positivismo, assumiu a missão de “civilizar” a população à luz da razão, tirando-os do estado de “barbárie”.

Integrando a corrente do Realismo surgiram, no final do século XIX, as correntes do *Regionalismo* e do *Costumbrismo*. Pode-se dizer que grande parte da literatura, principalmente da narrativa, é regionalista, na medida em que uma obra se produz dentro de um país e de uma região determinada. Porém o *Regionalismo* e *Costumbrismo* foram movimentos nos quais o traço pitoresco, os costumes, as tradições locais e a paisagem impunham-se frente à construção das personagens ou à elaboração do enredo romanesco. Dentre seus representantes mais renomados se destacaram o peruano Ricardo Palma (1833-1918), o próprio Faustino Sarmiento (1811-1888), os também argentinos Ricardo Güiraldes (1886-1927), Esteban Echevarría (1805-1851), os colombianos José María Vergara y Vergara (1831-1872) e José Caicedo Rojas (1816-1897), o venezuelano Fermín Toro (1806-1865), e o chileno José Joaquín Vallejo, *Jotabache* (1811-1858).

Ángel Rama (1982, p.127), no artigo *Medio siglo de narrativa latino-americana (1922-1972)*², diz o seguinte com relação ao Regionalismo:

Toda América vivió intensamente lo que Gilberto Freyre llamaría la hora del regionalismo, a saber, la afirmación contra los principios nacionalistas y universalistas, de los sabores peculiares que se habían elaborado en restringidas zonas de cada país, la investigación – a través de la literatura –

² Neste artigo, Ángel Rama também oferece uma lista de escritores latino-americanos nascidos na primeira metade do século XX que ele considera regionalistas: “Una mera enumeración de figuras claves de la narrativa regionalista, ordenándola por fechas de nacimiento, permite anticipar lo que fue su expansión creadora cuando llegaron a la juventud y madurez, inundando el continente de una literatura narrativa que aún sigue viva. Dejando aparte los escritores tardíos (Graciliano Ramos, 1892), podemos partir de la apertura del siglo para mencionar a Carlos Montenegro, Enrique Amorím, José Antonio Osorio Lizarazo (1900), José Lins do Rego, Marta Brunet (1901), Antonio Arráiz, Ramón Díaz Sánchez (1903), José de la Cuadra, Augusto Céspedes (1904), Erico Veríssimo, Francisco Rojas González (1905), Jorge Icaza, Enrique Laguerre, Cyro dos Anjos (1906), Gabriel Casaccia, Oscar Cerruto, Bernardo Verbitsky, Marques Rebêlo (1907), Alfredo Pareja Díez Canseco, Miguel Otero Silva (1908), Ciro Alegría, Juan Bosch (1909), Francisco Coloane (19010), y todavía incluir a los rezagados que comienzan a situarse en el aparte temporal de las aguas literarias, como Mario Monteforte Toledo (1911), Jorge Amado y Enrique Gil Gilbert (1912), Onelio Jorge Cardoso (1914)” (RAMA, 1982, p. 127-128).

de los tipos humanos que las soledades americanas habían forjado como originales personalidades, con momentos óptimos en las letras de Brasil y Chile. Nos equivocáramos si creyéramos que este propósito será sustituido por la vanguardia o por algún sedicente cosmopolitismo. En América el regionalismo vino para quedarse, y aún se lo percibe en los jóvenes narradores.

Os críticos e as leituras reducionistas contribuíram em muito para construir uma visão negativa do *Regionalismo* e do *Costumbrismo*. No processo de evolução do romance e da construção das identidades da América Latina estes movimentos foram necessários porque, logo depois da independência da dominação europeia para os países latino-americanos era importante encontrar e afirmar os elementos característicos dessas sociedades. Nesse sentido, o regionalismo, como afirma Ángel Rama, “chegara para ficar” na narrativa latino-americana. Inclusive, suas marcas são percebidas nas obras experimentais das vanguardas e do *boom*. O que mudou foi o enfoque, a estrutura e algumas características que configuram uma estética mais contemporânea e dinâmica do que o romance tradicional.

Por outro lado, também nas primeiras décadas do século XX, deparamos-nos com três fenômenos sociais importantes na América Latina: o crescimento das cidades e com isto a passagem de uma sociedade rural para uma sociedade urbana; os movimentos de oposição contra as oligarquias, com o caso exemplar da Revolução Mexicana; surgimento e auge dos movimentos de vanguarda.

Sobre o primeiro fenômeno podemos dizer que, embora o rural não deixe de ter importância na literatura latino-americana do século XX, e muitos romances modernos se centrem nos conflitos desenvolvidos neste cenário (por exemplo, nas grandes fazendas de cacau, cana de açúcar, nas plantações de café), mostrando a luta entre os donos da terra e o camponês explorado, as cidades foram se perfilando pouco a pouco como epicentros da sociedade, lugares onde o drama social acontecia. Nesse período, o processo de crescimento das cidades deveu-se, sobretudo, às oligarquias que assumiram o controle político e conduziram-nas ao processo de modernidade, implantando o sistema capitalista, desenvolvendo uma incipiente indústria baseada na exploração e na transposição das velhas oligarquias latifundiárias com as novas empresas norte-americanas. Carlos Fuentes (1969, p. 13) escreve a respeito:

Todos conocen el crecimiento desmesurado de Buenos Aires, São Paulo, México, Caracas, Santiago de Chile y Lima en las últimas décadas. Sólo en el caso de México puede decirse que ese fenómeno obedezca a razones nacidas de un movimiento social revolucionario: la quiebra del latifundio, la liberación física y legal – aunque no siempre económica – del campesino, la

creación de una industria nacional requerida de mano de obra barata. En el resto de Hispanoamérica, la explosión urbana se debe sobre todo al sonriente encuentro de la oligarquía local y el imperialismo capitalista de los Estados Unidos.

Isso marcaria, segundo o autor mexicano, a passagem do século XIX para o XX. No caso do intelectual e do romancista, passa-se do “simplismo épico”, caracterizado pela equação de Sarmiento de *civilização e barbárie* à “complexidade dialética”. Quer dizer, no século XX o intelectual tem de se defrontar com uma sociedade bem mais complexa, que está vivendo um processo de modernização, na qual ainda habitam estruturas quase feudais, o domínio das oligarquias locais e também a chegada e influência das grandes indústrias internacionais, o conflito entre campo e cidade, etc. O acontecimento que melhor ilustra a canalização destes conflitos e sua repercussão na produção literária foi a Revolução Mexicana.

A Revolução Mexicana teve início em 1910 com a queda da ditadura de Porfirio Díaz e a ascensão da burguesia após superar as tentativas de revolução social protagonizadas pelos camponeses, liderados por Emiliano Zapata e Francisco (Pancho) Villa. Com ela, como diz Carlos Fuentes (1969, p.14-15), pela “primera vez en América Latina, se asiste a una verdadera revolución social que no sólo pretende sustituir un general por otro, sino transformar radicalmente las estructuras de un país”. Este fato fez com que os escritores mexicanos da época sentissem uma vontade irremovível de narrar os acontecimentos da revolução.

O primeiro grupo de romancistas da revolução esteve liderado por Mariano Azuela e o sucesso do seu livro *Los de abajo* (1916), Martín Luis Guzmán com *El águila y la serpiente* (1928), Rafael Muñoz com *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931), Francisco L. Urquiza e *Tropa vieja* (1931), Gregorio López y Fuentes com *Campamento* (1931), José Rubén Romero com *Desbandada* (1934), Mauricio Magdaleno com *El resplandor* (1937), Nellie Campobello com *Cartucho* (1931) e *Manos de mamá* (1937), dentre outros. Esta foi uma geração que introduziu a ambiguidade na narrativa: os heróis podiam ser vilões e os vilões podiam ser heróis. Nesses romances “se encuentra esta semilla novelesca: la certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica” (FUENTES, 1969, p. 15). Todavia, pela falta de perspectiva histórica e ausência de uma estrutura narrativa mais inovadora, esses romances deixaram-se contaminar pela técnica testemunhal, por um realismo meramente descritivo, o que os impediu de adentrar nas temáticas sociais e na exploração estilística. Teríamos que

aguardar até Agustín Yáñez e Juan Rulfo para compreendermos toda a profundidade que a Revolução Mexicana traria ao romance de cunho social e histórico.

Sobre o terceiro fenômeno: a eclosão das vanguardas, diremos que foi um dos acontecimentos mais decisivos para a consolidação do NRL. Tomando sua denominação da linguagem militar, *vanguardia* de maneira ampla significa grupo o contingente que vai à frente, aquilo que está adiante. No campo da arte teve como principal objetivo romper com a tradição, inovar, fazer novas propostas estéticas. Com a explosão das vanguardas a cidade torna-se para os vanguardistas o que foi a natureza para os pré-românticos, diz Ángel Rama (1982, p. 100). A cidade seduzia estes intelectuais e artistas por tudo o que ela representava, pelas possibilidades de criação, mudança, contradição, progresso, etc., que o contexto urbano continha. Símbolo por excelência da cidade moderna, Paris se converte no epicentro dos movimentos de vanguarda e, logicamente, os latino-americanos não conseguiram evitar o poder de sedução da metrópole francesa, o que fez com que muitos deles viajassem para vivenciar a efervescência cultural desta cidade:

Desde la época del “Bateau Lavoir” hasta el período de *Le surréalisme au service de la révolution*, los latinoamericanos no dejaron de poblar las riberas del Sena y de ser hipnotizados por los pequeños cenáculos escandalosos. Vicente Huidobro desembarca en 1916 en Francia decidido a ser poeta francés, en tanto Jorge Luis Borges estudia en Suiza desde 1914 hasta 1919 para asomarse luego, hasta 1921, al “ultraísmo” español sobre el cual dejó una señal. Desde 1923 nuevos “perdidos” se incorporan a Europa: es Cesar Vallejo, que ya no abandonará el Viejo Continente hasta su profetizado París con aguacero de 1938; Miguel Ángel Asturias desembarca en la misma fecha para descubrir allí las culturas mayas junto a Georges Raynaud, traducir el *Popol Vuh* al español, publicar poemas (Rayito de estrella, 1925) y sus primeras prosas que prologara Paul Valery (*Leyendas de Guatemala*, 1930), comenzar su capital novela *El señor presidente* que concluye en 1932 pero que sólo publica en 1946 (RAMA, 1982, p. 106-107).

Esta experiência serviria para que os escritores e intelectuais se deparassem com a originalidade da América Latina, sua realidade única (RAMA, 1982, p. 108), que seria, definitivamente, o estopim do NRL.

Já na primeira década do século XX – mais precisamente em 1909 – chegam à América Latina as primeiras notícias sobre a vanguarda na Europa. Jorge Schwartz registra que este fato se produz com a tradução e comentário do *Manifesto Futurista* de Marinetti, realizado por Rubén Darío e publicado em Buenos Aires, e com a publicação, no mesmo ano de 1909, em Salvador da Bahia, do artigo “Uma Nova Escola Literária”, escrito por Almacchio Diniz, comentando o movimento futurista (SHWARTZ, 1995, p. 31). Na segunda

década despontam alguns movimentos de vanguarda como o mencionado *Ultraismo*, liderado por Vicente Huidobro e com a participação passageira de Jorge Luis Borges. No entanto, a marca mais contundente da entrada dos movimentos de vanguarda em nosso continente vem a ser a realização da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, que congregou poetas, pintores, músicos e artistas de diversas tendências³. Nesse sentido, Shwartz (1995, p. 16) afirma:

Contrariamente à opinião de Octavio Paz, de que “em 1920 a vanguarda estava em Hispano-américa; em 1960, no Brasil”, a semana de 22 representa – por sua amplitude (literatura, escultura, música, pintura, arquitetura), descentralização geográfica (São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, etc.) e pela intensidade polêmica – decididamente o mais fértil dos movimentos de vanguarda do continente.

A liderança deste movimento vanguardista, denominado *modernismo*, esteve a cargo de Mário e Oswald de Andrade, que com suas obras e manifestos – “Prefácio interessantíssimo” (1922), “A escrava que não é Isaura” (1922-1925), “Manifesto Pau Brasil” (1924), “Manifesto Antropófago” (1928), respectivamente – defendiam principalmente a liberdade de criação e experimentação artística e a renovação literária, aproveitando, tanto as influências externas quanto os valores locais. A ideia da “devoração” do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, de 1928, foi um claro exemplo. Jorge Shwartz cita um comentário de Haroldo de Campos sobre o conceito de antropofagia que é muito pertinente:

[...] é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” [...] mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ele não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda, uma “transvaloração”; uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um “polemista” (do gr. *pólemos*: luta, combate), mas também um “antologista”: só devora os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais [...] (SHWARTZ, 1995, p. 135).

³ Para conhecer e compreender melhor os movimentos de vanguarda em América Latina, veja-se o livro de Jorge Schwartz, **Vanguardas latino-americanas**. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Iluminarias, 1995.

Podemos inferir a existência de duas vertentes de vanguarda na América Latina. De um lado, aqueles que, mais que rechaçar radicalmente a tradição realista, aspiraram a adentrar-se no conhecimento da comunidade social e por isso ligaram-se às ideologias regionalistas. Do outro, aqueles que, por manter sua posição vanguardista, fizeram uma ruptura radical com a tradição e o passado, mantendo assim um estreito laço com a vanguarda europeia. No entanto, essas duas vanguardas conviveram pacificamente e, tanto uma quanto a outra foram determinantes para a constituição de uma nova literatura latino-americana, que teria uma das suas principais manifestações no NRL.

Quanto ao NRL, pode-se dizer que foi um fenômeno plural e abrangente, não podendo, portanto, ser reduzido a uma lista de características, autores e obras, numa espécie de recipiente onde uns entram e outros ficam de fora. Pelo contrário, ele desponta em diferentes países, através de formas diversas, mas com um objetivo comum: renovar a narrativa latino-americana. Nesse sentido, o crítico colombiano Diógenes Fajardo (1999, p. 8), falando dos fundadores argentinos do NRL, afirma:

Por nueva novela latinoamericana podría entenderse la más reciente producción narrativa o aquella que recibió el nombre de “boom”. Sin embargo, éstos no son los sentidos que tiene aquí. Deseo oponer nueva novela a novela tradicional y referirme, por lo tanto, a la modernización de la novela en Latinoamérica en el siglo XX y destacar, luego, el papel pionero de los narradores argentinos en toda la narrativa latinoamericana.

A contraposição “novo” e “velho” romance não deve ser entendida de forma valorativa. Isso pressuporia que um novo romance fosse melhor do que um mais antigo, pois, como diz Emir Rodríguez Monegal, em “Nueva y vieja novela novela”, estes termos não são categorias estéticas (MONEGAL, 2003, p. 132). O romance tradicional, ou velho romance, chega à sua plenitude e também ao seu ocaso na década de vinte com a publicação de *La vorágine* de José Eustásio Rivera em 1924, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, em 1926, e *Doña Barbara* de Rómulo Gallegos, em 1929, já que estas foram obras nas quais o modelo do realismo telúrico alcança o seu apogeu, mas nesses anos é também que os movimentos de vanguarda começam a se desenvolver e, conjuntamente, surgem os precursores do NRL, mostrando que não é mais possível continuar com a técnica e preocupações estéticas que estes grandes romances de Rivera, Güiraldes e Gallegos apresentavam.

Razão pela qual entendemos o NRL como o processo de ruptura e renovação da narrativa latino-americana face ao romance tradicional e realista. Ele se inicia com as

experimentações e inovações vanguardistas na década de vinte e conhece o seu ápice nos anos 60 com o chamado *boom* da literatura latino-americana.

A respeito de seus precursores, só recentemente acontece o resgate e a valorização do papel de dois escritores argentinos que se aventuraram prematuramente no romance experimental, colocando, assim, as bases do NRL. Trata-se de Macedonio Fernández (1874-1952) e Roberto Arlt (1900-1942). O primeiro começou a ser conhecido pelas recorrentes menções feitas por Borges, já que sua influência deu-se inicialmente de forma oral, animando tertúlias e reuniões nas revistas de vanguarda e cuja obra, na sua maioria, torna-se conhecida apenas postumamente. Diógenes Fajardo (1999, p. 9), destaca seu caráter inovador e vanguardista já nos próprios títulos dos seus textos: “*No es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), *Papeles de recién venido* (1929), *Una novela que comienza* (1941) e seu principal romance, ou anti-romance, *Museo de la novela de la eterna* (1967)”. Porém, é o seu último romance, publicado anos depois de sua morte, que revela sua capacidade de inovação. Ángel Rama (1982, p. 119) em “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, afirma que *Museo de la novela de la Eterna* “ha venido a constituirse, insólitamente, en la estructura narrativa más original que ha producido el siglo XX latinoamericano, más descarnada y audaz bajo su aire ingenuo y burlón, que las correspondientes a las obras de Cortázar o Vargas Llosa”.

O romance, com seus 56 prólogos e 3 epílogos, coloca dois tipos de ficção, que correspondem à intenção do autor de escrever dois romances dentro da mesma obra, um que ele denomina “bom” e o outro “mau”, mas é o leitor quem deve descobrir cada um deles. Desta maneira, Macedonio ataca diretamente o romance tradicional realista, constituindo, como diz Emir Rodríguez Monegal, a primeira “anti-novela” da história da literatura latino-americana e que com a explosão do *boom* nos anos 60 levaria ao que denominou: “novela del lenguaje” (MONEGAL, 2003, p. 137).

Isto pode ser visto também no caráter ficcional do romance e das suas personagens. Nesse sentido, Diógenes Fajardo encontra em *Niebla* (1914), do autor espanhol Miguel de Unamuno, um antecedente. Se bem que o escritor argentino imprime a sua originalidade através da paródia de elementos tradicionais do romance, tendo ainda, por intuito, converter o leitor em personagem romanesco, com o propósito que este chegue a duvidar até de sua própria existência. Como assinala o crítico colombiano, com esta obra – “especie de manifiesto” –, Macedonio Fernández antecipa a teoria da recepção, com a ideia de obra aberta e com sua estética que chamou de “Belarte”:

Como puede comprobarse fácilmente, *Museo de la novela de la Eterna* es una especie de manifiesto latinoamericano sobre la figura del lector, mucho antes de que se pusiese de moda la teoría de la recepción estética. El prólogo final de la novela es de una modernidad tal que aún hoy llama la atención. El lector-personaje queda expresamente autorizado para que se convierta también en autor de una obra que su autor original considera “libro abierto”, “será acaso el primer ‘libro abierto’ en la historia literaria” (*Museo de la novela de la Eterna*: 236). Aquí en esa confusión de estados, se encuentra la esencia de lo que la estética macedoniana denominó como “Belarte”. (FAJARDO, 1999, p. 11).

O outro caso é Roberto Arlt. Filho de imigrantes, ele começa nos anos vinte a escrever uma prosa diferente, sem a erudição de Macedonio, mas com uma penetração psicológica surpreendente – talvez devido à influência de Dostoievsky –. A criação de atmosferas urbanas cheias de angústia, frustração e loucura chamariam a atenção de Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, Julio Cortázar e outros escritores do *boom*, que viram nele um dos seus grandes mestres, contrariamente aos seus contemporâneos que não receberam nem valorizaram positivamente a sua prosa. Arlt dedicou-se a vários gêneros como conto, teatro, mas sua importância reside principalmente no romance: *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929) e *Los lanzallamas* (1931), os dois últimos relacionados entre si. Assim como Macedonio, Arlt tem preocupações metafísicas, mas, como coloca Diógenes Fajardo, diferente de Macedônio, as personagens de Arlt expressam esta preocupação pela negação da existência, quer dizer, pelo crime, pela pretensão de destruir a sociedade, já que como “integrante del grupo de Boedo, Arlt estaba interesado en la problemática social que experimentan sus personajes puesto que su locura tiene una causa colectiva” (FAJARDO, 1999, p.13).

Outras inovações que a obra de Arlt propôs situam-se no plano da estrutura narrativa. Primeiro, ao tomar a cidade não apenas como cenário principal de seus relatos. Diógenes Fajardo diz que em “*Los siete locos*, Buenos Aires no será simplemente un espacio para la acción de los personajes sino un factor determinante en la creación de su sentimiento de frustración social y en la experiencia metafísica de la angustia” (FAJARDO, 1999, p. 14). Segundo, no campo da narração, no qual o crítico colombiano identifica três níveis de mudança: a) das personagens; b) do narrador-comentarista; c) do autor. Quanto ao primeiro nível, ele argumenta que o discurso se define pelas falas das personagens, tomando inclusive a forma do monólogo interior indireto. Sobre o segundo, afirma que o discurso do narrador caracteriza-se pela “constante referencia a la novela como entidad diferente al tipo de discurso que emplea” (FAJARDO, 1999, p.15). O mais interessante, porém, neste nível, é o

desdobramento do narrador numa espécie de comentarista que aparece nas notas de rodapé. Finalmente, o terceiro, corresponde ao discurso do autor que aparece tanto na narração quanto nas notas de rodapé.

Esses três níveis identificam a ruptura com a estrutura narrativa tradicional porque destroem a figura do narrador onisciente e a confiabilidade do discurso do narrador e das personagens:

El efecto de la presencia de estos niveles discursivos es el de relativizar la historia y romper la confiabilidad en personajes y narradores. Aunque aparentemente se emplean los recursos de la novela tradicional, en realidad se mina la figura del narrador omnisciente de la narrativa realista y la afirmación de una teoría de la ficción, basada en un espacio de posibilidades infinitas y de ambivalencia novelesca (FAJARDO, 1999, p. 15).

2.1 BORGES: UMA PEDRA ANGULAR

Falar da importância e influência de Jorge Luis Borges na literatura latino-americana é uma tautologia. Embora nunca tenha escrito um romance, não é possível entender a narrativa latino-americana contemporânea sem considerar sua contribuição, como diz Emir Rodríguez Monegal (2003, p. 124): “En menos de quince años, Borges produce una colección que habrá de cambiar radicalmente el curso de la narrativa hispanoamericana”.

Com Borges temos um escritor puramente urbano e a sua influência pode ser rastreada sob diferentes ângulos. Se Arlt já tinha explorado uma narrativa situada na cidade, com Borges, como diz Carlos Fuentes (1969, p. 25), encontramos um “hijo de la urbe que corre por sus venas con palabras, rumores, silencios y orquestaciones de piedra, pavimento y vidrio”. Por isso, não é estranho que seu primeiro livro se intitule *Fervor de Buenos Aires* (1924). Borges percebe a carência de uma linguagem literária própria na América Latina e empreende a tarefa de construí-la, empregando como recursos a mistura de gêneros literários, o uso da ironia, a ambiguidade, o sentido de “jogo” e, principalmente, apresenta-nos às possibilidades infinitas da imaginação. A noção rígida, racional e fechada de *realidade* é deslocada pela introdução do conceito de *ficção* como elemento constitutivo da narrativa. Fuentes assim resume o sentido da prosa de Borges:

Pues el sentido final de la prosa de Borges – sin la cual no habría, simplemente moderna novela hispanoamericana – es atestiguar, primero, que Latinoamérica carece de lenguaje y, por ende, que debe constituirlo. Para

hacerlo, Borges confunde todos los géneros, rescata todas las tradiciones, mata todos los malos hábitos, crea un orden nuevo de exigencia y rigor sobre el cual pueden levantarse la ironía, el humor, el juego, sí, pero también una profunda revolución que equipara la libertad con la imaginación y con ambas constituye un nuevo lenguaje latinoamericano que, por puro contraste, revela la mentira, la sumisión y la falsedad de lo que tradicionalmente pasaba por “lenguaje” entre nosotros (FUENTES, 1969, p. 26).

As gerações seguintes de escritores, em maior ou menor medida, não têm, portanto, como negar a influência de Borges. Sua marca é percebida inicialmente e de maneira profunda em Bioy Casares (1914-1999). Este escritor argentino é o primeiro a enveredar-se pelos caminhos da ficção abertos por Borges com obras de indiscutível qualidade, como o romance curto *La invención de Morel* (1940), ou os relatos criados em conjunto com Borges através de pseudônimos como Horacio Bustos Domecq, Suárez Lynch, Lynch Davis e Gervasio Montenegro. Embora Bioy seja mais do que um simples discípulo de Borges, quando faz uso da ironia, do humor, dos jogos narrativos, etc., a sua presença é definitiva. A sua influência mostra-se igualmente forte no grupo da revista *Sur* (1931-1970), fundada por Victoria Ocampo, integrado por figuras como Silvina Ocampo, José Bianco, a chilena María Luisa Bombal, entre outros.

No entanto, os melhores frutos da sua contribuição serão encontrados nas gerações seguintes, em escritores como Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, Augusto Roa Bastos, García Márquez, Guillermo Cabrera Infante, entre outros. Mas, quem melhor assumiu e expressou o legado da ficção borgiana, foi, sem dúvida, Julio Cortázar. Os jogos entre o mundo onírico e o real, o tema do *duplo*, as recorrências mitológicas, a procura por outras realidades, como diz Rodríguez Monegal, embora tenham em Cortázar seu cunho pessoal, a sua influência é evidente:

En cuanto a la influencia de Borges sobre Cortázar es tema tan obvio que casi parece innecesario detallarlo a estas alturas. No sólo Borges es el primero en publicar entre 1946 y 1947 algunos cuentos de *Bestiario* en su revista *Anales de Buenos Aires*, y hasta un fragmento de su drama poético, *Los reyes*, en la misma publicación, sino que los temas y el enfoque de sus primeras obritas – la zoología imaginaria, el Minotauro, precede en seis meses exactos la publicación de *Los reyes*. La obsesión tan conocida de Cortázar por el tema del doble (sobre el que está construía su obra entera), sus búsquedas de una realidad otra, sus experimentos en la narración mágica, todos tienen un innegable cuño borgiano; lo que no quiere decir que Cortázar al partir de Borges no llegue a otro punto. En lo más significativo de su obra Cortázar es Cortázar y no Borges. De ahí que tantos lectores que no soporten al maestro encuentren en el discípulo la nota cordial, o sentimental, que buscaban. (“Los maestros de la nueva novela”, (MONEGAL, 2003, p. 128).

Seria muito interessante rastrear a influência do mestre argentino de maneira mais profunda nos romancistas do NRL. Não sendo essa, contudo, a nossa intenção, finalizamos dizendo que com Borges a literatura latino-americana deixa seu caráter meramente local e provinciano, absorvendo e reproduzindo modelos já anacrônicos como no caso do realismo, e entra no panorama universal, assumindo uma voz e uma proposta novas e originais.

2.2 AS POLÊMICAS DO *BOOM*

Se as décadas de vinte e trinta foram de gestação das bases para o NRL, nos anos quarenta produz-se o nascimento dos primeiros romances que superaram definitivamente o *realismo telúrico* de José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos e Ricardo Güiraldes. O mesmo se dá com as crônicas realistas, a exemplo das que narram o tema da Revolução Mexicana, que foram postas de lado para mostrar criações muito mais complexas, ao articularem as influências das experiências vanguardistas, as novas teorias e movimentos como a psicanálise e o cinema, favorecendo, portanto, um outro tipo de abordagem sobre a realidade, na qual os planos oníricos, fantásticos, míticos, etc., já não eram antagonísticos ao plano do real.

Por isso, alguns críticos identificam a década de quarenta como a da consolidação do NRL, ou o primeiro *boom*; vendo-a ainda como ponto de partida para a orientação da nova narrativa latino-americana. Ángel Rama (1982, p. 141), em “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972), diz a esse respeito:

Hay una fecha que puede considerarse clave: el año 1941, porque registra la aparición de veinte obras narrativas, varias capitales, que permiten hacer un corte horizontal en el continente, revisando las distintas orientaciones narrativas, las diversas generaciones y las plurales áreas literarias de América Latina.

Surgem, ao mesmo tempo, obras como *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares, *Ficciones* (1944) de Borges, *El señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato, *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, *Hombres de maíz* (1949), também de Asturias, *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti, entre outras, com inegável qualidade e capacidade de renovação e inovação da narrativa latino-americana.

Além disso, nos anos quarenta, há acontecimentos históricos importantes como a invasão dos exércitos de Hitler à União Soviética, o bombardeio do Japão a Pearl Harbor e

com isso o ingresso dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. Esses fatos têm grande repercussão na América Latina, tanto que o Brasil decide unir-se à luta enviando tropas para os campos de combate. Os escritores tampouco ficaram indiferentes.

Por outro lado, Ángel Rama mostra que os caminhos da narrativa latino-americana se bifurcaram:

[...] pero no para oponer lo viejo a lo nuevo, sino para separar dentro de lo nuevo, que es mucho más amplio y rico de lo que se pretende, una pluralidad de líneas creativas que ya Anderson Imbert había detectado entre lo que él llamó “más objetivos” y “más subjetivos”, pero que pueden ampliarse para abarcar la multiplicidad de caminos que se dispersan en este momento (RAMA, 1982, p. 143).

O crítico uruguaio distingue dois grupos principais pelos quais os narradores, a partir desta década, transitaram: *narradores fantásticos* e *realismo crítico urbano* (RAMA, 1982, p. 144). O primeiro composto por Borges e seus seguidores, e o segundo, que reconhecia em Roberto Arlt seu mestre, agrupou Onetti, Sábato, José Revueltas, posteriormente Carlos Fuentes, dentre muitos outros. Pela diversidade cultural, social, política e até lingüística que caracteriza a América Latina, assim como por sua multiplicidade de realidades, esse novo romance, renovador e vivificante, tomou diferentes rumos, sempre no intuito de construir uma nova linguagem que melhor traduzisse esse vasto continente.

Na década seguinte surgem romances que demonstram o amadurecimento narrativo dos escritores latino-americanos e sua definitiva separação com a tradição realista e telúrica. Aparecem, por exemplo, *El sueño de los héroes* (1954), de Bioy Casares, *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes, *Los ríos profundos* (1959) de José María Arguedas, dentre muitos outros. Nestes romances houve a incorporação e adaptação da mitologia americana e se percebe a forte influência, além dos mestres latino-americanos das décadas de trinta e quarenta, dos romancistas europeus e norte-americanos, tais como John Dos Passos, William Faulkner, Hemingway, James Joyce, Virginia Woolf, Franz Kafka, Marcel Proust, etc. Entretanto, são dois romances, surgidos em meados desta década, os que seriam considerados a base do novo romance, já que marcariam e influenciariam o curso do romance latino-americano contemporâneo:

Si la década del cuarenta es la que inicia, por tantos caminos distintos, el movimiento de la nueva novela latinoamericana, es evidente que en la década siguiente aparecen dos de los libros que más han influido sobre el curso posterior de esa misma novela. Se publican con un año de distancia, hacia la mitad de los años cincuenta, y constituyen mojones fundamentales

de la nueva narrativa. Me refiero, es claro, a *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, de 1955, y *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, de 1956. Lo que es la novela de Rulfo para la nueva narrativa hispanoamericana, lo es (aunque tal vez más masivamente) la de Guimarães para la brasileña (RAMA, 2003, p. 142).

O romance de Rulfo tem uma forte influência de Faulkner. Por exemplo, a cidade imaginária que cria o norte-americano e na qual se desenvolvem suas histórias: *Yoknapatawpha*, para o romancista mexicano seria *Comala*. Porém, *Pedro Páramo* alcança sua originalidade e importância, dentre outras coisas, pela construção mítica que estrutura seu romance: a busca do pai por parte do filho, que remete à *Odisséia* de Homero, mas na procura, também, de sua identidade, que no final das contas é a procura da identidade do próprio México, num diálogo de mortos, marcado pela solidão e pela impossibilidade de comunicação.

Inovador, esse fascinante livro tem uma estrutura bastante complexa, tanto na forma quanto no conteúdo. Para compreender e decifrar, ou tentar decifrar, os enigmas que o autor propõe, tem-se de começar pelo plano da linguagem. Tudo isso o consegue Rulfo através da condensação narrativa: surpreendentemente breve, porém complexa e enigmática. Guimarães, pelo contrário, cria e desenvolve sua narrativa por meio da dilatação do discurso, fazendo uso e abuso, como diz Rodríguez Monegal, do monólogo, mas explorando e abrindo caminhos e possibilidades antes insuspeitados no plano da linguagem (MONEGAL, 2003, p. 143).

Monegal percebe em Guimarães mais a influência de Joyce, principalmente do *Finnegan's Wake*, do que de Faulkner, pois em Rulfo a linguagem é mais transparente e a maior complexidade situa-se no plano do conteúdo, enquanto em Guimarães o enredo é bem mais simples, mas o nível da língua em seu romance é muito mais arriscado, inovador e, portanto, inacessível em princípio, inclusive para os próprios brasileiros (MONEGAL, 2003, p. 143). Todavia, o importante é que com suas possíveis semelhanças ou diferenças, *Pedro Páramo* e *Grande Sertão: Veredas* constituíram um avanço radical no processo de evolução e consolidação do NRL, e por diferentes caminhos, com diferentes línguas, estiveram à procura de construir uma nova linguagem para tentar encontrar uma identidade cultural própria.

Não podemos falar dos anos 60 no NRL sem nos referirmos ainda ao polêmico *boom*. Polêmico, porque como alguns críticos afirmam, este encontra-se entre os movimentos mais confusos e menos críticos da literatura latino-americana. Por isso, é nossa intenção estudá-lo para entendermos: por que e como surgiu, quais foram suas características, alguns

dos seus representantes, que relação teve com o processo de evolução do NRL, por que foi um movimento tão polêmico, entre outras questões, para assim termos uma visão mais aprofundada e, por conseguinte, mais criteriosa sobre este momento das letras latino-americanas.

José Donoso, um dos romancistas associados estreitamente ao *boom*, inicia seu interessante livro *Historia personal del boom* (1999, p. 13)⁴, da seguinte maneira:

Quiero comenzar estas notas aventurando la opinión de que si la novela hispanoamericana de la década del sesenta ha llegado a tener esa debatible existencia unitaria conocida como el *boom*, se debe más que nada a aquellos que se han dedicado a negarlo; y que el *boom*, real o ficticio, valioso o negligible, pero sobre todo confundido con ese inverosímil carnaval que le han anexado, es una creación de la histeria, de la envidia y de la paranoia: de no ser así el público se contentaría con estimar que la prosa de ficción hispanoamericana —excluyendo unas obras, incluyendo otras, según los gustos— tuvo un extraordinario período de auge en la década recién pasada.

Este livro de Donoso é importante porque nos oferece uma visão pessoal, como diz seu título, desse fenômeno tão problemático que foi o *boom*. O que ele situa desde o princípio é que existiu uma série de fatores externos: publicitários, econômicos, políticos, ideológicos, etc., que se somaram ou se associaram ao literário, criando, assim, disputas e rejeição por parte de alguns e exaltação por parte de outros. O certo é que nos anos sessenta o *boom* foi o fenômeno literário que mais chamou a atenção na América Latina, mas, como diz Rodríguez Monegal em “Notas sobre (hacia) el boom”: “Para discutir el boom en serio, se necesita una actitud distinta. Ver, primero, cuáles son sus orígenes reales; luego, qué desarrollo, o desarrollos ha tenido, y qué intereses (nacionales, internacionales) ha puesto en juego” (MONEGAL, 2003, p. 109).

Concordamos com a ideia de que o *boom* foi uma invenção. Invenção por parte dos críticos, das editoras, da publicidade e em geral dos *mass media*, para tentar explicar, classificar e definir um fenômeno inegável e, para muitos deles surpreendente, como foi a aparição simultânea em diferentes países do continente de uma série de romancistas e obras com uma qualidade admirável. José Donoso, nesse sentido, comenta:

¿Qué es, entonces, el boom? ¿Qué hay de verdad y de superchería en él? Sin duda es difícil definir con siquiera un rigor módico este fenómeno literario

⁴ A primeira versão do livro de Donoso apareceu em 1972, depois ele fez algumas alterações e incluiu apêndices em 1987. A edição aqui citada é a de Alfaguara de 1999, na qual se incluem as alterações da edição de 1987.

que recién termina –si es que ha terminado, y cuya existencia como unidad se debe no al arbitrio de aquellos escritores que lo integrarían, a su unidad de miras estéticas y políticas, y a sus inalterables lealtades del tipo amistoso, sino que es más bien invención de aquellos que la ponen en duda. En todo caso quizá valga la pena comenzar señalando que al nivel más simple existe la circunstancia fortuita, previa a posibles y quizá certeras explicaciones histórico-culturales, de que en veintiuna repúblicas del mismo continente, donde se escriben variedades más o menos reconocibles del castellano, durante un período de muy pocos años aparecieron tanto las brillantes primeras novelas de autores que maduraron muy o relativamente temprano – Vargas Llosa y Carlos Fuentes, por ejemplo –, y casi al mismo tiempo las novelas cenitales de prestigiosos autores de más edad – Ernesto Sábato, Onetti, Cortázar–, produciendo así una conjunción espectacular (DONOSO, 1999, p. 14-15).

E além de invenção, e como toda classificação, o *boom* implicou uma série de fenômenos reducionistas e de exclusão, como a que aparece na citação de Donoso: restringir o *boom* a um acontecimento puramente hispano-americano, deixando de lado o romance brasileiro da época. Igualmente, ninguém se coloca de acordo sobre quem pertenceu, ou não, quando começou, quando terminou, etc. Realmente o que o *boom* representou foi o resultado de um fenômeno muito mais amplo como foi o do NRL, que começou bem antes, como vimos demonstrando, e que nos anos sessenta chega a seu momento de maturidade e plenitude.

O caráter problemático do *boom* já se faz presente na sua própria designação. Ángel Rama (1982, p. 240) em “El boom en perspectiva”, aprofunda bastante a questão, dizendo que o termo, inicialmente, provém da linguagem militar, “como onomatopeya de explosión, teniendo sus orígenes en la terminología del *marketing* moderno norteamericano para designar un alza brusca de las ventas de un determinado producto en las sociedades de consumo”. José Donoso (1999, p. 15), por sua parte, afirma que *boom*, em inglês:

[...] es un vocablo que nada tiene de neutro. Al contrario, está cargado de connotaciones, casi todas peyorativas o sospechosas, menos, quizás, el reconocimiento de dimensión y superabundancia. *Boom* es una onomatopeya que significa estallido; pero el tiempo le ha agregado el sentido de falsedad, de erupción que sale de la nada, contiene poco y deja nada.

O termo com seu sentido de explosão, “superabundância”, aplicou-se para diferentes produtos do mercado; então, por exemplo, falou-se do *boom* das calculadoras ou dos eletrodomésticos, mas a surpresa foi sua utilização para os livros. Nesta direção, diz Rama, ajudaram muito os “magazines”, os jornais, as revistas e, principalmente, as editoras, tudo unido a uma enorme maquinaria publicitária (RAMA, 1982, p. 240-241). Porém, os

escritores, protagonistas deste fenômeno, tampouco podiam colocar-se de acordo sobre o que significava o *boom*.⁵

Outro problema é situar o início e final do *boom*. Alguns, como Donoso – para ele o *boom* começa em 1962 com o Congresso de Intelectuais da *Universidad de Concepción* em Chile –, situam-no nos primeiros anos da década de sessenta; outros, como Rodríguez Monegal, ampliam o período à década de cinquenta. A maioria, porém, vê nos anos setenta senão a morte, pelo menos seu declínio (RAMA, 1982, p. 265).

Seguindo a lógica de mercado, todo *boom* tende a acalmar-se, já que tanto o mercado quanto a mídia estão sempre sedentos de novidade: para criar novas possibilidades de consumo e encontrar novos fatos e mercados para explorar. No entanto, o que não se acalmou nem desapareceu foi o processo de crescimento do NRL. Por isso, entendemos o *boom*, não como um fenômeno isolado, produto do acaso ou da publicidade, ou das editoras, se bem que estas últimas foram determinantes para o seu sucesso, mas como um momento: o de reconhecimento, proliferação e êxito do NRL.

A onomatopeia se torna, no entanto, pertinente no sentido de que naquele período produziu-se uma verdadeira explosão de romances, de autores, de revistas, publicações, entrevistas, etc., cujo protagonista era o romance latino-americano, sua renovação e sua postura político-ideológica. Essa explosão aconteceu bem mais pelo processo constante do NRL, do que pela publicidade, editoras, empresários, ou pelos prêmios, como os detratores queriam impugnar-lhe. Por isso, é importante não reduzir, como tem sido feito por alguns setores da crítica, o romance latino-americano contemporâneo ao fenômeno do *boom*.

Sobre os integrantes não houve tampouco unanimidade. Como afirma José Donoso (1999, p. 15):

Nadie, por lo demás, ni críticos, ni público, ni solicitantes, ni escritores, se ha puesto jamás de acuerdo sobre qué novelistas y qué novelas pertenecen al *boom*. ¿Cuál es el santo y seña político y estético? ¿Cuáles son los premios, las editoriales, los agentes literarios, los críticos y las revistas aceptadas, y durante cuánto tiempo y bajo qué condiciones se extiende esa aceptación?

Cada um tem uma lista, na que aparecem uns e são excluídos outros. O certo é que os narradores brasileiros encabeçam esta lista. Emir Rodríguez Monegal, por sua parte, identifica três *booms*: o primeiro é o que ele denomina *primero boom* ou *ur-boom* e diz que

⁵ Sobre as diferentes definições e visões sobre o *boom*, por exemplo, de Tomás Eloy Martínez, de Vargas Llosa, Julio Cortázar, veja-se páginas 241-244 do texto citado de Ángel Rama.

este foi “disperso, sin un centro fijo, nacional más que internacional en su desarrollo, pero que se produce (casi simultaneamente) en México y Buenos Aires, en Río de Janeiro y en Montevideo, en Santiago de Chile y en La Habana” (MONEGAL, p. 110). Este *ur-boom* teria acontecido nos anos cinquenta e o crítico o situa no México, com figuras como Juan Rulfo, Carlos Fuentes – com seus primeiros romances –; na Argentina, principalmente, Jorge Luis Borges; no Uruguai, Juan Carlos Onetti que, além dos romances, fundou a revista *Marcha*, em 1939, em Montevideu. Esta publicação – nos anos quarenta e cinquenta –, constituir-se-ia num órgão importante de difusão para críticos e criadores do NRL. No Brasil⁶, afirma o crítico:

[...] el éxito de los novelistas del Nordeste, y en particular de Graciliano Ramos, José Lins do Rego y Jorge Amado no ha hecho sino consolidarse. A las primeras ediciones de sus novelas, hechas por José Olympo en los años treinta y cuarenta, han seguido en los cincuenta la colección ordenada de sus obras completas en ediciones que se reimprimen constantemente” (MONEGAL, 2003, p. 111).

O segundo *boom*, para Monegal, seria o dos anos sessenta com o sucesso comercial e editorial internacional. E, o terceiro aquele das traduções que, para o crítico, inicia-se no ano de 1961, “cuando un grupo de editores internacionales se reúne por primera vez para otorgar el Premio Formentor y decide repartirlo *exaequo* entre el escritor franco-irlandés Samuel Beckett y el argentino Jorge Luis Borges”(MONEGAL, 2003, p. 118). Esse *boom* das traduções fez com que os escritores, durante bastante tempo restringidos ao plano local, passassem a ser conhecidos e valorizados na Europa, nos Estados Unidos e em outros lugares do mundo. A respeito do sucesso de alguns destes escritores no exterior Rodríguez Monegal (2003, p. 119) afirma:

En Alemania, no sólo Borges sino Guimarães Rosa y Jorge Amado han logrado éxito de público y de crítica; en Italia, Ernesto Sábato y Manuel Puig; en Francia García Márquez y Cabrera Infante. Hasta en el cine europeo de esta última década la obra de los narradores latino-americanos ha empezado a hacer algún impacto. En tanto que Antonioni usa un cuento de *Las armas secretas*, de Julio Cortázar, como base de su *Blow-Up* (1967), Godard se inspira en otro cuento del narrador argentino para la situación inicial e su *Week-end* (1968; el cuento se llama “La autopista del sur”) y utiliza un texto clave de Borges para la situación central de *Alphaville* (1964).

⁶ Rodríguez Monegal é um dos poucos críticos do NRL que tenta incluir o Brasil no estudo da narrativa latino-americana contemporânea.

No caso de José Donoso, ele faz um tipo de classificação sobre os integrantes do *boom*, bastante curiosa, que, segundo ele, oferece mais como uma brincadeira do que como algo a levar-se completamente a sério. Primeiro, fala de um *gratin* ou “cogollito”, que seria a base do *boom*; em seguida, propõe uma segunda categoria que ele chama de *protoboom*, integrado por escritores mais velhos, da geração anterior aos integrantes do *gratin*; depois postula outra categoria que denomina o *grosso do boom* (“el grueso del *boom*”); logo viria o *boom-junior*, conformado pelos narradores mais novos; paralelo à categoria do *grosso do boom*, estaria o *petit-boom* do romance argentino; a última categoria ou *sub-boom*, seria a dos escritores que alcançaram fama por meio de prêmios menores, fabricados mais pelo mercado e que, segundo Donoso, são os que maior dano fizeram à imagem geral do *boom*. (DONOSO, 1999, p. 119-123).

Integrando a lista dos componentes do *gratin* aparecem quatro nomes inquestionáveis, para Donoso e para a maioria de críticos do *boom*, correspondentes a: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. Existiria um quinto lugar, opcional e facilmente adaptável, que poderia ser para o próprio José Donoso, ou para Cabrera Infante, ou Alejo Carpentier, ou para Ernesto Sábato, etc.

No segundo grupo, o *protoboom*, aparecem: Borges, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti e José Lezama Lima. Estas duas categorias, segundo Donoso, seriam as mais definidas e menos discutidas do *boom*, as outras apresentam-se um pouco confusas. No terceiro grupo, o *grosso do boom*, entrariam: Augusto Roa Bastos, Manuel Puig, Salvador Garmendia, David Viñas, Carlos Martínez Moreno, Mario Benedetti, Vicente Leñero, Rosario Castellanos, Jorge Edwards, Enrique Lafourcade, Augusto Monterroso, Jorge Ibarguengoitia, Adriano González León (DONOSO, 1999, p. 122).

Em seguida vem o *boom-junior*, composto por integrantes mais jovens, que despontam no cenário literário depois dos grandes nomes do *boom* e que, devido à incipiência de suas produções, não se podia ainda fazer um melhor juízo deles. A lista está encabeçada pelo cubano Severo Sarduy, seguida por José Emilio Pacheco, Gustavo Sainz, Néstor Sanchez, Alfredo Bryce Echenique, Sergio Pitol y Antonio Skármeta (DONOSO, 1999, p. 122).

A categoria do *petit-boom* formada pelos romancistas argentinos, por sua quantidade e qualidade constituíram um grupo à parte. Afastados por muito tempo dos outros representantes do NRL, talvez por questões políticas ou por arrogância, criaram uma espécie de *logia*, com leis e princípios próprios. Alguns dos membros deste grupo foram: Manuel

Mujica Láinez, Bioy Casares, Pepe Bianco, Murena, Beatriz Guido, Sara Gallardo, Elvira Orphée, Juan José Hernández, Dalmiro Sáenz (DONOSO, 1999, p. 123).

O último grupo descrito por Donoso é o do *sub-boom*. Seus membros defendiam os nacionalismos e, por inveja, criticavam maldosamente os outros romancistas, provocando, assim, o rancor que atingiu o fenômeno do *boom*: “Es en esta categoría donde se gestan el rencor y la envidia, aquí, entre los que quieren y no pueden y no saben muy bien qué quieren; son los que patrocinan los odios y las rencillas” (DONOSO, 1999, p. 123). Donoso, certamente por decoro, abstém-se de citar nomes.

Mesmo tendo sido concebida como uma brincadeira, essa classificação mostra-se reveladora de um ponto de vista, de um *parti pris*, já que deixa transparecer uma hierarquização e um exclusivismo que, como diz Angel Rama, parecem copiados do Reino celeste: com tronos, anjos, arcanjos e serafins. Embaixo desse pedestal, num segundo plano, rotula toda uma literatura, sem mostrar, contudo, um critério claro:

En esa segunda fila, que encabeza Jorge Luis Borges, está prácticamente toda la literatura latinoamericana. Si tal restricta selección se hace por exigentes razones estéticas, habría que establecer por qué Borges, que es el más audaz renovador de la estructura narrativa y quién más vende, es inferior a José Donoso o por qué Julio Cortázar o Carlos Fuentes no pueden equipararse a Juan Carlos Onetti o Juan Rulfo (RAMA, 1982, p. 264).

Por esses motivos, talvez, o *boom* tenha sido acusado de ser uma espécie de clube exclusivista, e também por isso nos referimos a ele como uma invenção para tentar explicar e classificar um fenômeno contundente e simultâneo em toda América Latina como foi a consolidação e amadurecimento do NRL.

Pode-se até reconhecer ser verdade que grande parte do que foi o *boom*, principalmente todo o barulho e *merchandise* que houve ao redor dele, foi produto da publicidade, das editoras, dos prêmios, da mídia, mas o que não se pode conceber nem aceitar é que o sucesso, a qualidade e a importância do romance latino-americano da década de sessenta devam-se simplesmente a eles. A publicidade no mundo moderno é um mal necessário e o escritor depende dela para que sua obra não fique desconhecida ou restrita a um âmbito puramente local, como acontecia antes dos anos sessenta e do *boom*, impossibilitando o conhecimento entre os escritores e o diálogo com suas produções:

En todo caso, el fenómeno de la publicidad no es vergonzoso: es algo muy de nuestro tiempo, y el deber de un escritor contemporáneo que tiene poder para hacerlo es justamente exigir esta publicidad a las editoriales – que

pongan mucho de su parte para sacar un libro adelante –, ya que si no lo exige, el novelista se sacrifica para ganancia de las empresas. La exigencia de la publicidad es una de las formas más lícitas que toma la lucha del escritor contra los intereses de las empresas – comerciales o estatales –, y es su privilegio indiscutido en medios más desarrollados que el nuestro. Hay que acordarse de que un escritor romántico que muere ignorado en su mansarda para no ensuciarse con cosas tan feas como la publicidad –fuera de ser hoy un esnobismo totalmente carente de prestigio– resulta casi imposible: hay demasiadas editoriales ávidas de originales que mantengan en movimiento sus maquinarias comerciales y de impresión para que el escritor de talento muera ignorado (DONOSO, 1999, p. 77-78).

Porém, a publicidade por si só não explica o fenômeno do *boom*. Vários fatores contribuíram para a visibilidade e o devido reconhecimento do NRL: o amadurecimento do processo de renovação do romance latino-americano, a qualidade evidente dos romances, um mercado publicitário, editorial e audiovisual sólido, e um novo público leitor que, educado pelas produções de vanguarda dos anos anteriores e de textos de requintada elaboração como os de Joyce, Faulkner, Virginia Wolf, Bloch, etc., estava preparado, e até reclamava, um novo tipo de narrativa latino-americana.

Ademais, a guerra civil espanhola, e a Primeira e Segunda Guerra Mundial, impulsionaram a imigração de muitos editores para o nosso continente, o que propiciou a aparição de novas editoras que tinham não apenas um interesse econômico como também cultural, como mostra Ángel Rama, ao afirmar que percebendo a qualidade das obras latino-americanas essas editoras começaram a incluí-las entre suas publicações, antes dedicadas exclusivamente aos autores europeus ou norte-americanos. Assim, aparecem em Buenos Aires, *Losada*, *Emecé*, *Sudamericana*, *Compañía General*, *Fabril Editora*, dentre as mais importantes; no México, *Fondo de Cultura Económica*, *Era*, *Joaquín Mortiz*; no Chile, *Nacimiento* y *Zig Zag*; no Uruguai, *Alfa* e *Arca*; em Caracas, *Monte Avila*; em Barcelona, *Seix Barral*, *Lumen*, *Anagrama* (RAMA, 1982, p. 248).

Em decorrência do sucesso comercial das publicações vieram os prêmios, que também foram um importante meio de estímulo e reconhecimento ao trabalho dos escritores, além de uma forma de lançar novos talentos. Nesse sentido Ángel Rama (1982, p. 249) escreve:

Así, Losada descubrió a Roa Bastos (*Hijo del hombre*), Fabril editora a Onetti (*El astillero*), Sudamericana a Moyano; aunque la más exitosa fue Seix Barral cuyo premio, desde que en 1962 distinguió a *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, reveló una tendencia a la narrativa latino-americana con textos de la importancia de *Tres tristes tigres* de Cabrera

Infante, *Cambio de piel* de Carlos Fuentes y, como conclusión, *El obscuro pájaro de la noche* de José Donoso.

Além do importante prêmio de Seix Barral, cabe mencionar o papel da *Casa de las Américas*, uma instituição cubana fundada depois do triunfo da Revolução Cubana que, como afirma Rodríguez Monegal, empreendeu uma verdadeira revolução cultural, fomentando e divulgando a cultura latino-americana através de uma editora, revista, prêmios, organização de festivais, congressos, etc., convertendo-se, assim, em grande aglutinadora de atividades críticas, culturais e ideológicas, já que além de agrupar muitos dos romancistas do *boom*, serviu ainda de modelo para a criação de revistas e espaços culturais em outras latitudes do continente.

Também, vale a pena ressaltar a importância de outras revistas tais como *Marcha*, já mencionada, fundada em Montevideu por Juan Carlos Onetti em 1939; *Primera Plana*, criada em 1962 na Argentina por Jacobo Timerman e que, segundo Rodríguez Monegal, foi “tal vez la publicación que mejor populariza la bendita onomatopeya [fazendo referência à palavra *boom*]” (MONEGAL, 2003, p. 115); e, principalmente, *Mundo Nuevo*, fundada e dirigida durante vários anos (1966-1968) pelo próprio Rodríguez Monegal, em Paris. Esta publicação, segundo seu fundador, em que pesem às críticas e ao boicote que muitos – fundamentalmente, a esquerda – pretenderam fazer contra ela, acusando-a de ser um órgão financiado pela CIA, e não pela Ford Foundation, teve a intenção de “organizar y difundir a escala internacional una visión crítica de la nueva literatura latinoamericana” (MONEGAL, 2003, p. 117).

Mundo Nuevo publicou textos inéditos, tanto de criação quanto de crítica literária, de autores novos e também de alguns dos mais famosos representantes do *boom*, e também revelou talentos desconhecidos. Mas, deixemos o próprio Rodríguez Monegal contar a história sobre sua revista:

A pesar del boicot cubano, *Mundo Nuevo* pudo publicar textos inéditos de creación y de crítica de algunos de los más notables escritores latinoamericanos, incluidos Borges y Neruda, Paz y Parra, Fuentes y Donoso, Ernesto Cardenal y João Guimarães Rosa, Leopoldo Marechal y Mario Vargas Llosa, Clarice Lispector y Ernesto Sábato. También, pudo *Mundo Nuevo* dar a conocer las primicias de algunos libros desconocidos entonces, en el ámbito hispánico, y que cuentan ya entre los decisivos de esta década del sesenta: *Cien años de soledad*, de García Márquez (dos capítulos: en agosto 1966, marzo 1967); *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante (tres capítulos: mayo 1967); *Blanco*, de Octavio Paz (un fragmento: octubre 1967); *De dónde son los cantantes*, de Severo Sarduy (noviembre 1966, octubre 1967); *Los aeropuertos*, de César Fernández Moreno (un largo

poema: junio 1967); *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso (julio 1967). Sin contar, es claro, las numerosas antologías de nuevos poetas de distintos países del continente, el descubrimiento de nuevos narradores y nuevos ensayistas, la información sobre actividades culturales de todo el mundo hispano (MONEGAL, 2003, p. 117-118).

2.2.1 O boom de *Cem anos de solidão*

Cem anos de solidão, do colombiano García Márquez, publicado em 1967, merece menção à parte porque constitui por si só um *boom*. Ángel Rama nesse sentido escreve que a tiragem inicial da obra foi de 25.000 exemplares e a partir do ano seguinte, a produção anual seria de 100.000 exemplares, o que representou uma ampliação do círculo leitor, incluindo o público não especializado (RAMA, 1982, p. 268). Com ele o *boom*, tanto como resultado do processo de evolução e experimentação do NRL, quanto como sucesso editorial e comercial, alcança seu ápice. Este romance causa também uma comoção na crítica que encontra na obra um produto inclassificável. Muitos rotularam-na como o arquétipo do *realismo mágico*, já que ali observaram influências, que vão da mitologia clássica, bíblica e americana, passando pelo humanismo hiperbólico de Rabelais e Cervantes, pelos mundos utópicos e arcádicos do Renascimento, pelas crônicas das Índias, pelo realismo telúrico, ao *regionalismo* e ao *costumbrismo*. Como diz Rodríguez Monegal (2003, p. 134-135): “García Márquez, como todo creador original, absorbe todo, asimila todo y todo lo transforma. Cuantos más modelos se le acercan, más nítida aparece su hazaña”. O público, por sua vez, alegra-se de ter um romance inovador, mas compreensível, acessível não apenas para uma elite intelectual.

Além do mais, *Cem anos de solidão*, segundo José Donoso, contribuiu para que a literatura latino-americana saísse definitivamente da sua paróquia e se espalhasse por todos os cantos do mundo. Por isso, ele atribui ao romance de García Márquez o mérito de ser aquele que propiciou o *boom* das traduções, a inveja, a briga entre editores para publicar os novos romances dos latino-americanos, a frustração por rejeitar algum manuscrito que logo se tornaria sucesso, e, em geral, por todo o barulho que suscitou o *boom* (DONOSO, 1999, p. 98-99).

2.3 PARA UMA CARACTERIZAÇÃO DO NOVO ROMANCE LATINO-AMERICANO

Não é fácil nem definir nem caracterizar um fenômeno tão amplo, plural e complexo como o NRL, que envolve diferentes países, costumes, tradições e até línguas (o caso do Brasil e alguns países do Caribe). Porém, vale a pena destacar algumas características que consideramos essenciais para o desenvolvimento do nosso estudo.

Primeiro, insistir que o objetivo principal do NRL foi marcar uma separação com o romance tradicional, caracterizado pela inclinação ao realismo absoluto, isto é, como conceito fechado sobre a realidade, de caráter telúrico, e com uma estrutura clássica, seguindo os moldes europeus e aristotélicos. O NRL, por sua vez, nutrindo-se das experiências das vanguardas, das influências dos narradores contemporâneos como Faulkner, Joyce, Tomas Mann, Kafka, etc., desenvolveu um processo de inovação da narrativa latino-americana que chegou ao seu apogeu nos anos sessenta e definiu-se pela fratura com a estrutura narrativa clássica, cronológica e linear; as unidades aristotélicas viram-se alteradas e deslocadas, noções como tempo, autor, narrador, narratário, espaço, personagem, exigiram outros sentidos e outras possibilidades. Sobre este ponto Irleamar Chiampi em o *Realismo maravilhoso* (1980, p. 21), afirma:

Entre as soluções formais mais freqüentes, podem-se citar: a desintegração da lógica linear da consecução e de consequência do relato, através de cortes na cronologia fabular, da multiplicação e simultaneidade de espaços da ação, caracterização polissêmica dos personagens e atenuação da qualificação diferencial do herói; maior dinamismo nas relações entre o narrador e o narratário, o relato e o discurso, através da diversidade das focalizações, da auto-referencialidade e do questionamento da instância produtora da ficção.

O NRL consolidou outra postura frente à realidade e à obra narrativa, não como entidades fechadas, objetivas, mas como espaços abertos, dinâmicos, polissêmicos, que através do cômico, da ironia, da ambigüidade, da ficção, inauguram uma nova ordem. Nesse sentido Carlos Fuentes argumenta que:

[...] nuestra literatura es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el léxico que éste quisiera y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje, en suma, de la ambigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones: de la apertura” (FUENTES, 1969, p. 32).

No plano do conteúdo também produziu um corte com o romance realista, por exemplo, no campo da moral, da religião, da sexualidade, que nesse tipo de romance seguia uma linha conservadora, no qual a moral cristã, a religião católica e a sexualidade moderada, sugeridas, eram parâmetros respeitados e constitutivos do discurso. No NRL, houve uma ruptura com os tabus que esses padrões sociais tinham desenhado, através da inclusão e valorização de outros cultos: africanos, indígenas, orientais, etc.; com a abertura à sexualidade e ao erotismo muito mais diretos, contundentes, prescindidos da culpa e da noção de pecado, tendo como intenção e consequência a elaboração de outro tipo de ética, contrária ao atavismo cristão, o qual gerou uma moral e um comportamento duplos, uma hipocrisia social que o romance tradicional testemunhava em seus relatos e que o NRL atacou fervorosamente.

Ideológica e politicamente os escritores do NRL tiveram uma atitude crítica e reflexiva sobre a realidade social de seus países e em muitos dos seus romances houve uma preocupação em revisar a história para tentar entender os problemas que afligiam o continente. Sua atitude foi de rejeição frente aos totalitarismos, às ditaduras, ao abuso de poder e à exploração capitalista, o que fez com que muitos deles – a maioria – abraçassem a causa socialista e comemorassem, com entusiasmo e efervescência, o triunfo da Revolução Cubana, que representava uma espécie de utopia e a realização do sonho por uma sociedade justa. Essa fé na Revolução contribuiu para a união de muitos intelectuais latino-americanos como também para a internacionalização do NRL (DONOSO, 1999, p. 59).

Entretanto, há três características do NRL que queremos destacar: o chamado “realismo mágico”, que Irleamar Chiampi prefere chamar de “realismo maravilhoso”, a reivindicação da cultura popular como fonte de material narrativo, e a transculturação narrativa e processos de hibridação.

2.3.1 Realismo mágico ou maravilhoso

Um dos termos preferidos pela crítica e pela publicidade para caracterizar o NRL, particularmente no momento do *boom*, foi o *realismo mágico*. Irleamar Chiampi diz que foi em 1925, com o historiador Franz Roh, que o termo começou a ser empregado, com um sentido fenomenológico para referir-se à realidade latino-americana, mas o que Roh destacou como mágico foi principalmente o *ato de percepção* (CHIAMPI, 1980, p. 21-22). Entretanto, é o

romancista venezuelano Arturo Uslar Pietri quem em 1948 no livro *Letras y hombres de Venezuela*, utiliza a expressão para analisar criticamente o romance hispano-americano⁷.

Assim, o termo começa ser utilizado indiscriminadamente pela crítica e principalmente pela mídia para definir o romance latino-americano dos anos sessenta, que apresentava outra visão da realidade na qual o fantástico e o maravilhoso, convivem harmonicamente com o real, o cotidiano, a ponto de – o “real” e o “maravilhoso” – algumas vezes cruzarem-se sem lograr distinguir-se um do outro.

Porém, é em Alejo Carpentier, no prólogo ao seu romance *El reino de este mundo* de 1949, que encontramos uma clara definição do *maravilhoso*, sendo aquilo que “surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad” (CARPENTIER, 1967, p. 6). Para o escritor cubano, o maravilhoso não tem que se buscar de uma maneira artificial, com fórmulas ou artificios literários, como, segundo ele, fizeram os surrealistas. Ele surge da própria realidade, da natureza, dos mitos, lendas, tradições, etc., que caracterizam o continente americano. Por esta razão, uma característica fundamental para que apareça a “sensação do maravilhoso” é a *fé*: “Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de *Amadís de Gaula o Tirante el Blanco*” (CARPENTIER, 1967, p. 6). Esta experiência o autor a vivencia na viagem que realiza ao Haiti. Lá, defronta-se com esse *real maravilhoso* e compreende que este não é só representativo desse povo, mas é um “patrimônio” da América toda que provêm das Crônicas da Conquista até as façanhas dos heróis da Independência:

A cada paso hallaba lo *real maravilloso*. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy (CARPENTIER, 1967, p. 7).

⁷ Para aprofundar mais na origem do conceito de *realismo mágico*, veja-se o capítulo “Avatares de um conceito”, do livro antes referenciado de Irlemar Chiampi, p. 19-39.

Este prólogo tornar-se-ia um verdadeiro manifesto do real maravilhoso e teria uma ampla repercussão na fundamentação da estética do NRL, na sua proposta de identidade e na poética do redescobrimento, como bem indica Livia Reis (2009, p. 98): “O prólogo tornou-se um ícone do pensamento sobre identidade, na América Latina, e iria lançar as bases da poética de redescobrimento, que viria a desaguar no boom literário dos anos 60-70”.

Por outro lado, Irlemar Chiampi chama a atenção para as diferenças do termo *mágico* e *maravilhoso*. O último pertence à tradição literária sendo consagrado pela Poética; o primeiro faz parte de uma série cultural diferente:

Magia, em acepção corrente, é a arte ou saber que pretende dominar os seres ou forças da natureza e produzir, através de certas práticas e fórmulas, efeitos contrários às leis naturais. Como ramo do Ocultismo, a magia se situa sob o signo do conhecimento: a realidade se torna um símbolo, cujo sentido se deve desentranhar; a busca percorre um caminho que vai de símbolo em símbolo e no qual o sujeito sofre um processo de metamorfose gradativa até alcançar a gnose. Por ser um modo de conhecimento sintético do mundo e por implicar o comprometimento do sujeito (que sofre a mutação ontológica), a prática mágica difere do conhecimento científico. (CHIAMPI, 1980, p. 43-44).

Maravilhoso, entretanto, além de fazer parte da tradição literária, identificando a intervenção sobrenatural e divina: fadas, anjos, deuses, demônios, etc., e o efeito que provocam no leitor, segundo a autora, seu uso é mais adequado para denominar o romance latino-americano porque etimologicamente provém do latim *mirabilia*, que quer dizer coisas admiráveis, opostas às *naturalia*; contém, além disso, o verbo “mirar”, no sentido de ver com intensidade, *através* de, “é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força e riqueza; em suma, de perfeição que pode ser *mirada* pelos homens” (CHIAMPI, 1980, p. 48).

Para a autora, *maravilhoso* é o termo mais indicado para se referir ao NRL, pois em qualquer das suas acepções: sobrenatural, fantástico, etc., diz melhor “sobre a forma discursiva do realismo maravilhoso, como a análise estilística da retórica construída para estabelecer as “passagens” de um significado ao outro” (CHIAMPI, 1980, p. 49).

Embora a conceituação e o esclarecimento de Irlemar Chiampi sejam úteis e pertinentes, o mais importante aqui é entender que, seja “realismo mágico” ou “realismo maravilhoso”, houve uma abordagem diferente sobre a realidade americana. A diferença de percepção fez com que a imagem que se construiu a partir daí sobre o continente também fosse distinta: muito mais complexa, mais estética, no sentido de ser mais rica, ornamentada,

graças à exploração na linguagem que em boa medida bebeu da fonte da tradição barroca tão bem aproveitada por muitos dos escritores do NRL.

O *realismo mágico* ou *maravilhoso* ajudou a ver a realidade e também o fantástico ou maravilhoso de uma forma mais dinâmica, pois com seu deslocamento de conceitos e de valores, apresentava muitas vezes o “real”, cotidiano, como acontecimentos de ordem fantástica, maravilhosa, enquanto que “maravilhoso” era apresentado como situações comuns, sem nenhum tipo de assombro. Basta pensar na naturalidade com que se descreve o diálogo de mortos de *Pedro Páramo*, a ascensão aos céus em corpo e alma de “Remedios la bella” ou as hipérboles de *Cem anos de solidão*, as intervenções dos orixás de Jorge Amado, ou, em outro sentido, a forma surpreendente com que Cortázar apresenta suas instruções para coisas completamente cotidianas e, aparentemente, simples (“para chorar”, “subir uma escada”, “dar corda a um relógio”, etc.) em *Famas e Cronópios*.

2.3.2 Reivindicação do popular no Novo Romance Latino-americano

Se no romance do século XIX imperava uma visão sobre o popular que opunha *civilização-barbárie*, onde a verdadeira cultura, símbolo da “civilização”, era a europeia, ilustrada sob a luz do racionalismo, sendo através da sua implementação no continente latino-americano que o povo poderia sair do estado de “barbárie” em que vivia, com o NRL esta visão muda substancialmente. Os escritores e intelectuais empreenderam o resgate e a reivindicação das tradições e do saber populares, para a consolidação da cultura dos povos latino-americanos, não através da simples descrição dos traços locais e da pintura de tipos estereotipados, como o fizeram os escritores do realismo e do regionalismo do final do século XIX. Os integrantes do NRL realizaram-no de maneira mais ativa, revisando o passado histórico, o folclore e a cultura, de forma crítica, e integraram esses elementos locais e tradicionais da cultura popular em estruturas narrativas mais complexas, mais amplas, revitalizando os elementos da cultura local. Ángel Rama em “Los procesos de transculturación en la narrativa latino-americana” argumenta:

No bien ha sido planteada, comprobamos la aparición de creadores literarios que tienden los puentes indispensables para rescatar a las culturas regionales. Manejan de una manera imprevista y original las aportaciones artísticas de la modernidad. Pero, además, y es eso lo más importante, revisan a la luz que ella proyecta, los propios contenidos culturales regionales a la búsqueda de soluciones artísticas que no sean contradictorias con la herencia que deben transmitir. Esta es la novedad que se registra en el comportamiento de algunos grupos regionalistas: un examen revitalizado de las tradiciones

locales, que habían ido esclerosándose, para encontrar formulaciones que permitan absorber el influjo externo y disolverlo como un simple fermento dentro de estructuras artísticas más amplias en las que se siga traduciendo la problemática y los sabores peculiares que venían custodiando (RAMA, 1982, p. 207).

Como bem evidenciou Rama, os escritores do NRL souberam conjugar tanto os aportes estrangeiros da modernidade quanto as tradições locais, de uma maneira inovadora. Os narradores encontraram nessa herança cultural, popular, uma fonte riquíssima de material literário, integrada por mitos, lendas, relatos orais, música, crenças – religiosas, mágicas –, danças, culinária, etc. No campo da linguagem a influência popular foi também fundamental. O escritor do NRL integra a fala popular no cenário romanesco, não como um narrador alheio à comunidade linguística que está retratando, mas de dentro, sem cair na simples imitação, encontrando as possibilidades estéticas que estas formas idiomáticas podem oferecer:

En resumen, es el autor quien se integra a la comunidad lingüística propia, hablando desde ella, con desembarazado uso de sus recursos idiomáticos. Como, en el caso concreto de los transculturadores, esa comunidad es de tipo rural, colindando a veces con las de tipo indígena, es a partir de su sistema lingüístico que trabaja el escritor, quien no procura imitar desde fuera un habla regional sino elaborarla desde dentro con finalidades literarias (RAMA, 1982, p. 213).

A linguagem passa a um primeiro plano, deixa de ser simples ornamento, ou meio para um fim, e converte-se, em muitos casos, ela mesma num fim. Nessa linha, do romance da linguagem –“novela del lenguaje”–, como Monegal o denomina, temos em Lezama Lima, Julio Cortázar, Cabrera Infante, alguns dos seus maiores representantes, e no Brasil o caso excepcional de Guimarães Rosa que “representa la perfeccionada elaboración de las aportaciones dialectales, elevadas a unidades de una estructuración que es minuciosamente regida por principios de composición artística” (RAMA, 1982, p. 212).

Contudo, apesar das diferenças entre os escritores do NRL e os respectivos contextos em que inscrevem suas obras, a introdução e reivindicação dos elementos da cultura popular podem ser o eixo comum. O que pode ser visto desde Borges com seus relatos sobre o “arrabal” e sobre o “gaucho”, Mario de Andrade com a floresta, como mostra em *Macunaíma*, Guimarães Rosa com o sertão, Juan Rulfo com a vida popular mexicana, Alejo Carpentier com o hibridismo cultural cubano, etc., até García Márquez, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Lezama Lima, Cabrera Infante, Severo Sarduy, entre outros. Todos unidos pela preocupação de construir uma identidade cultural, sem esquecer, contudo, que a cultura dos povos latino-

americanos é caracterizada pela mestiçagem, pelo confronto de crenças, tradições e, definitivamente, pela hibridação.

2.3.3 Transculturação narrativa e processos de hibridação

Os Estudos Culturais desenvolvidos a partir da segunda metade do século XX, com os trabalhos de Raymond Williams, Richard Hoggart, E. P. Thompson, Stuart Hall e sua significativa participação – com a fundação do Centro de Birmingham, em 1964 –, continuados por Homi Bhabha, Edward Said, Néstor García Canclini, Walter Mignolo, Paul Gilroy, Alberto Moreiras, dentre outros, têm trazido aos estudos literários a possibilidade de abrir outros horizontes interpretativos nos quais a cultura, a história, a antropologia, a política, os movimentos de ideias, e outros discursos, são parte importante para entender o texto literário e sua relação com os contextos que o rodeiam e com o *ethos* em que este se inscreve.

Nesse panorama, os conceitos de *mestiçagem*, de *hibridismo* ou *hibridação*, passam a ser empregados para caracterizar fenômenos culturais da sociedade contemporânea. Canclini, por exemplo, começa o seu famoso *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (2006, p. xix), referindo-se ao caráter problemático do termo hibridismo, o qual ao ser transferido “da biologia às análises socioculturais, ganhou campos de aplicação, mas perdeu univocidade. Daí que alguns preferam continuar a falar de sincretismo em questões religiosas, de mestiçagem em história e antropologia, de fusão em música”. Em seguida, diz que prefere o termo *hibridismo* aos outros que falam de processos de mistura porque este:

[...] abrange diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se o termo ‘mestiçagem’ – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que ‘sincretismo’, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais (CANCLINI, 2006, p. 19).

Vale salientar que *hibridismo* ou *hibridação* assim como os outros conceitos que identificam processos de contatos interculturais, como *mestiçagem*, *sincretismo*, *crioulização*, *transculturação*, etc., vêm sofrendo diferentes tipos de usos e interpretações. Por exemplo, *mestiçagem* recebe uma conotação racial muito forte já que remete ao sentido da formação do povo latino-americano através da combinação das três raças: branca, negra e índia. Muito embora este termo possa não ter apenas sentido biológico, fazendo referência em alguns casos

a outros tipos de misturas: de hábitos, de crenças, de costumes, etc. Designando, portanto, uma mestiçagem racial e cultural.

Nesse sentido, Eurídice Figueiredo mostra como o conceito de mestiçagem, de híbrido, durante o século XIX, foi vítima da rejeição e do preconceito, justamente por fazer referência à mistura racial, ao surgimento do mestiço, o que para a elite intelectual da época representava “a degeneração da pátria” e a causa do surgimento de “patologias” mentais e biológicas entre a população mestiça. Porém, como afirma a pesquisadora, com José Martí, a finais do século XIX, começa um processo de reivindicação e de transformação deste conceito em um ideologema positivo, que não dá conta apenas da mistura racial, como era entendido pelos intelectuais positivistas e darwinistas, mas também do “hibridismo” e da “heterogeneidade” social e cultural que caracterizam à América Latina (FIGUEIREDO, 2007, p. 16-18).

Com essa visão positiva, porém com um enfoque mais “racialista” José Vasconcelos, nas primeiras décadas do século XX, entende a mestiçagem como símbolo da “superioridade” da América Latina, cuja missão é renovar o mundo através do surgimento de uma quinta raça: a “raça cósmica”. Esta raça integraria as outras, assumindo um caráter fraternal, conciliador e universal (FIGUEIREDO, 2007, p. 20-21).

Gilberto Freyre, por sua vez, concebe a mestiçagem mais no sentido de Martí do que de Vasconcelos, uma vez que para ele esta conjuga tanto o racial quanto o cultural. Opondo-se às teorias francesas e às visões positivistas, com grande prestígio no Brasil, que atribuíam à miscigenação e à herança negra a “esterilidade (biológica e cultural)” e o “fardo que o país carregava”, Freyre valoriza a contribuição racial e cultural dos portugueses, dos índios e dos negros, destacando o papel destes últimos, na configuração da identidade do povo brasileiro (FIGUEIREDO, p. 24).

Ao longo das últimas décadas a discussão em torno da mestiçagem se tem centrado, por um lado, em aqueles que criticam a aparente “democracia racial” do discurso de Freyre e a sua também aparente exaltação do “branqueamento” racial em detrimento dos negros e pardos; o que para alguns, como o caso citado por Eurídice Figueiredo do escritor João Ubaldo Ribeiro, representa uma ameaça porque pode mudar a imagem do Brasil como exemplo de “nação mestiça que se orgulha disto, para nação de raças estanques, compartimentadas, segregadas” (FIGUEIREDO, 2007, p. 27). Por outro lado, existem os que contemplando os fenômenos de diáspora e de mobilidade racial e cultural do mundo contemporâneo, resignificam o conceito de mestiçagem ampliando-o para identificar

diferentes tipos de misturas e de hibridismos, que vão da música e da culinária até a literatura (FIGUEIREDO, p. 32-33).

Estes trânsitos e deslizamentos semânticos também têm ocorrido com outros conceitos. O *sincretismo*, por exemplo, tem sido em geral utilizado para identificar combinações religiosas, embora o seu espectro possa abrir-se a outros tipos de contato, como “fusões musicais e de formas multiculturais de organização social, como ocorre na *santería* cubana, no vodu haitiano e no candomblé brasileiro” (CANCLINI, p. xxviii).

Crioulização, por sua vez, em “sentido estrito, designa a língua e a cultura criadas por variações a partir da língua básica e de outros idiomas no contexto do tráfico de escravos” (CANCLINI, 2006, p. xxix). Mas como afirma o autor argentino, além desta acepção linguística, o termo *crioulização* também tem sido empregado para designar “processos de confluência cultural”. Este é o caso de Édouard Glissant, para quem a crioulização indica processos de constante intercâmbio, de voluntária ou involuntária contaminação, de misturas reais e simbólicas, que constroem identidades não de uma única raiz, *atávicas*, mas *compósitas*, ou seja, com múltiplas raízes, gerando muitas vezes resultados inesperados, já que a “raiz única é aquela que mata à sua volta, enquanto o rizoma é a raiz que vai ao encontro de outras raízes” (Glissant, 2005, p. 71). Estes encontros resultam naquilo que é a tendência da nossa cultura contemporânea, a imprevisibilidade.

Quanto ao conceito de *transculturação*, este foi criado e difundido pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz na década de 1940, com seu livro *Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*, para definir os tipos de contatos entre os diferentes povos da América Latina e como estes encontros raciais e culturais alteram e transformam tanto às culturas dominadoras quanto às dominadas. Por isso, como afirma Livia Reis (2009, p. 80), a transculturação para Ortiz “não consiste em adquirir uma cultura, o que ele entende como aculturação; transculturação implica processos de aculturação, de desculturação parcial e de neoculturação”. Angel Rama adota o conceito e o aplica ao estudo do NRL para mostrar, como apresentamos antes, como este concilia as experiências da vanguarda e da modernidade com as tradições locais dos diferentes povos e regiões da América Latina, dando origem a um novo tipo de regionalismo, a um novo tipo de romance, acunhando, assim, o conceito de transculturação narrativa.

O certo é que estes conceitos mais que opor-se ou negar-se entre eles, como afirma Eurídice Figueiredo (2007, p. 40), “entram em circulação para dar conta de mudanças profundas no centro dos grandes impérios ocidentais, que pareciam até então imunes a um processo tão característico da América Latina e do Caribe”. Entretanto, em nosso caso

preferimos falar de “processos de hibridação”, pois pensamos que este termo integra os processos de mestiçagem, sincretismo, crioulização, transculturação, etc., e dá conta deles como fenômenos abertos e em constante devir. Optamos, igualmente, por esta designação mais do que por *hibridismo*, uma vez que este último vem sendo utilizado em alguns estudos da cultura, como argumenta Canclini, “para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos” (CANCLINI, 2006, p. xxix). Na mesma linha de pensamento, Eurídice Figueiredo afirma que o hibridismo:

[...] designaria mais adequadamente as misturas que ocorrem nas sociedades multiculturais da Europa e da América do Norte, que preservam seus grupos “étnicos” em sociedades mosaicos, ou seja, a sociedade majoritária (branca) e hegemônica, que detém os poderes políticos e econômicos, convive com as culturas dos imigrantes (FIGUEIREDO, 2007, p. 33).

Deste modo, parece-nos mais dúctil a designação “processos de hibridação”, muito embora estejamos de acordo com Stuart Hall (2003, p. 74) quando afirma que:

O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os “tradicionais” e “modernos” como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural, agônico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade.

Por esta razão, achamos apropriado assumir o hibridismo, a mestiçagem, o sincretismo, a transculturação, etc., como “processos”, ainda mais no caso do nosso estudo que transita do cultural ao literário e à análise textual. Nessa perspectiva, Peter Burke diz em *Hibridismo cultural* (2006, p. 31), que “devemos ver as formas híbridas como o encontro de resultados múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura quer reforcem os antigos elementos”. Ele comenta, portanto, que “O romance japonês, o africano e possivelmente também o latino-americano devem ser encarados – julgados pelos críticos – como híbridos literários e não como simples imitações do romance ocidental” (BURKE, 2003, p. 27). Se entendermos a mestiçagem, o hibridismo ou hibridação, a transculturação, não como produtos prontos, terminados, mas como processos constantes de combinação de diferentes elementos e estruturas, na procura por novas estruturas rizomáticas, constatamos que o NRL é também um processo caracterizado, justamente, pela hibridação cultural e pela transculturação narrativa, como bem o identificou Rama, já que como diz Zilá Bernd (1995, p. 179) os escritores da América

Latina “souberam desde cedo associar a visão de mundo herdada da tradição europeia, à visão mágica da realidade americana inscrita nas lendas, mitos e contos populares que integram o rumor discursivo de nossa sociedade”.

Isso nos leva a pensar, inclusive, que os processos de hibridação estão na base mesma da nossa história, da nossa formação como povo latino-americano, pois como observa Stuart Hall (2003) – analisando o caso do Caribe, e que podemos ampliar para toda a América Latina – somos um continente diaspórico, nossa identidade é compósita e continua compondo-se por múltiplos elementos, múltiplos povos:

Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. Aqueles aos quais a terra originalmente pertencia, em geral, pereceram há muito tempo – dizimados pelo trabalho pesado e pela doença. A terra não pode ser “sagrada”, pois foi “violada” – não vazia, mas esvaziada. Todos os que estão aqui pertenciam originalmente a outro lugar (HALL, 2003, p. 30).

A Conquista da América, o tráfico de escravos, foram processos caracterizados pela violência, como denuncia Hall, pelo abuso de poder, pelo desrespeito ao outro, mas geraram voluntária e involuntariamente trocas interculturais. Na América tudo se misturou – como disse Amado –: as raças, as línguas, os costumes, as crenças, as artes, etc., gerando resultados imprevisíveis e híbridos. Um caso exemplar foi o do Barroco, movimento desde sua origem híbrido. Quando chega à América mistura-se com a arte indígena, também por natureza composta de diferentes elementos, para criar uma arte rica, complexa e revitalizada, que se manifestou na maravilhosa arte religiosa colonial, na poesia excepcional, por exemplo, de *Sor Juana Inés de la Cruz*, e, mais recentemente, no NRL.

Silviano Santiago (2000, p. 16), afirma que justamente essa é a maior contribuição da América Latina para a cultura do Ocidente: a destruição dos conceitos de *unidade* e de *pureza*, já que:

[...] estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo.

Nesse panorama, o Brasil apresenta-se como modelo de convivência racial e cultural, de nação intercultural que, sem abolir completamente as hierarquias e as diferenças

socioeconômicas, aceita e assimila (ou na linguagem de Oswald de Andrade, “devora”) o outro, o diferente, tornando-se “símbolo da mestiçagem que caracteriza as transformações globais, indo assim ao encontro da afirmação de Glissant de que o mundo se crioualiza” (FIGUEIREDO, 2007, p. 40-41). E expressa esses processos de mestiçagem, de hibridação, de sincretismo e de crioualização, através da sua literatura, em particular do romance desenvolvido a partir das experiências de vanguarda e do novo regionalismo dos anos trinta, formando, assim, parte ativa da transculturação narrativa da América Latina.

2.4 O BRASIL E O NOVO ROMANCE LATINO-AMERICANO

Como vem sendo demonstrado, o Brasil é o grande excluído nos estudos sobre o NRL, para não falar do *boom*. Embora alguns críticos, como Ángel Rama e Emir Rodríguez Monegal, tenham reconhecido esta lacuna buscando aproximar o romance brasileiro ao NRL, o resultado ainda não é satisfatório. Vale destacar, contudo, sua importância pelo fato de, nos anos sessenta (em pleno *boom*) e setenta, terem chamado a atenção sobre o desconhecimento e a falta de diálogo entre a literatura Brasileira e aquelas da América hispânica. Emir Rodríguez Monegal, por exemplo, no artigo “La novela brasileña”, diz:

Aunque Brasil ocupa prácticamente media América Latina, la literatura brasileña es casi desconocida en el resto del continente hispánico. La aparente semejanza de las lenguas, cuyo tronco común es indiscutible, enmascara una dificultad práctica de lectura que acaba por desanimar a los hispanohablantes. En eso, los brasileños son mucho más activos. No es extraño ver libros en español en las mejores bibliotecas particulares del Brasil. En cambio, es casi una señal de esnobismo, ver un libro brasileño en la biblioteca de un escritor hispanoamericano. Pasa aquí algo similar a lo que también revela un análisis profundo de la geografía cultural de América del Sur: Brasil y América Latina se dan la espalda. En vez de estar unidos por los grandes ríos, por la selva, por esa tierra de nadie que es el corazón compartido de todo el continente, ambos grupos vecinos se desconocen y miran obsesivamente a las metrópolis culturales del hemisferio norte (MONEGAL, 2003, p. 221).

No entanto, é inegável o papel do Brasil no processo de renovação e inovação da narrativa latino-americana. A *Semana de Arte Moderna*, realizada em São Paulo, em 1922, inaugura oficialmente a vanguarda na América Latina, através de um movimento que os brasileiros denominariam *Modernismo* e que não deve confundir-se com o modernismo hispano-americano de Rubén Darío:

La Semana de Arte Moderna que se desarrolló en julio de 1922, en São Paulo, produjo un tremendo impacto en la vida cultural de la nación entera y marcó el comienzo de una ola de renovación de muy importantes consecuencias. El grupo fue bautizado en Brasil de “Movimiento Modernista” y no debe ser confundido con el modernismo hispanoamericano, creado unos cuarenta años antes por Rubén Darío y otros poetas latinoamericanos, bajo la influencia de la poesía simbolista francesa y de la pintura prerrafaelista británica (MONEGAL, 2003, p. 223).

Em Oswald de Andrade, por exemplo, encontramos a ideia da “antropofagia”, de devorar o inimigo, aproveitar todas as influências, exteriores e locais, e produzir algo autêntico; ideais comuns à intenção de muitos dos romancistas do NRL – Juan Rulfo, Miguel Angel Asturias, García Márquez, etc. –, assim como a preocupação em buscar no popular, recursos de criação narrativa, além das características necessárias para construir uma identidade cultural própria.

Nos anos trinta, por sua vez, aparece o denominado Romance do Nordeste, que tem uma forte influência de Gilberto Freyre, no sentido de resgatar na cultura popular, nas tradições locais, os elementos necessários para a construção das identidades brasileiras. Romancistas como José Lins do Rego, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, principalmente, mostraram um novo tipo de regionalismo, que diferentemente daquele do século XIX, procurava destacar e valorizar os traços característicos das diferentes regiões, mas com o conhecimento profundo da cultura, da realidade e dos problemas da comunidade, utilizando uma linguagem autêntica, viva, a linguagem do povo. Este novo tipo de regionalismo, ou *superregionalismo*, nos termos de Antonio Candido, e a preocupação pela renovação do romance não foram exclusivos do Nordeste, também romancistas de outras regiões do Brasil participaram deste processo de evolução da narrativa brasileira. Cyro dos Anjos (1900), Lucio Cardoso (1913), João Guimarães Rosa (1908), em Minas Gerais; Érico Veríssimo (1903) no Rio Grande do Sul, são alguns exemplos.

Nesse sentido, Livia Reis (2009), identifica a proximidade de pensamento em diferentes campos teóricos entre Ángel Rama e Antonio Candido, por exemplo, no que diz respeito à discussão sobre a importância do regionalismo na busca de identidade na literatura latino-americana:

Trilhando caminhos distintos, oriundos de fundamentação filosófica diferente, Rama e Candido chegam a definições identitárias bastante similares, ambas tendo por base o estudo do regionalismo e suas diferentes fases, até chegar à superação do regionalismo pitoresco para o regionalismo transculturador universal. Os exemplos de autores encontrados por Candido

são, basicamente, os mesmos aos quais se refere Rama, o que demonstra a afinidade analítica e teórica que existiu entre os críticos (REIS, 2009, p. 100).

A relação não foi produto do acaso, ela decorre da estreita amizade que uniu estes dois prestigiosos críticos literários, marcada que foi pelo intercâmbio de cartas, livros, artigos, e pela participação e colaboração dos dois em projetos conjuntos, etc.⁸, visando o diálogo e maior integração entre o Brasil e a América hispânica.

Na linha de ruptura e de renovação narrativa apareceu também, no Brasil, uma nova geração de escritores, influenciados pelo *nouveau roman* francês, batizado como *O Novo Romance Brasileiro*. Este movimento teve um enfoque mais urbano, intimista em alguns casos, com uma técnica mais atrevida e com a interação com outras linguagens: cinema, jornalismo, música etc. A escritora mais destacada desta corrente, sem dúvida, foi Clarice Lispector, que através dos seus romances *Perto do Coração Selvagem* (1944), *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949), *A Maçã no Escuro* (1961), *A Paixão Segundo G.H.* (1964), etc., revelou uma visão da realidade completamente diferente, na qual o onírico, o fantástico, o metafísico e a alucinação, faziam-se presentes. Com forte influência da psicanálise e da filosofia Clarice explora os meandros da alma, revelando verdades ocultas do homem contemporâneo. Rodríguez Monegal, em sua revisão sobre o romance brasileiro no contexto do NRL, comenta sobre a obra desta escritora:

Parte de la obra de Clarice Lispector es inaccesible al lector común. Lo que este encuentra por lo general allí es una superficie brillante y árida, un relato sumamente moroso, personajes misteriosos que sufren de alguna oscura enfermedad mental. Capturado por su prosa, el lector descubre que en sus novelas la realidad cotidiana se convierte en alucinatoria. Al mismo tiempo, las alucinaciones son presentadas como cosas corrientes. Debido a su enfoque sobre todo mitológico, ella es más una hechicera que una escritora. Sus novelas revelan el increíble poder de las palabras para operar sobre la imaginación y la sensibilidad del lector. En síntesis, ella ha demostrado, por un camino diferente, lo que también había demostrado Guimarães Rosa: la importancia del lenguaje creador de la novela (MONEGAL, 2003, p. 237).

⁸ Sobre esta relação de Ángel Rama e Antonio Candido, veja-se o artigo de Livia Reis “Conversas ao sul”. In: _____. **Conversas ao sul**. Ensaios sobre literatura e cultura latino-americana. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2009, p. 105-120. E, também, o livro comentado por esta autora de Pablo Rocca, intitulado: **Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil, dos caras de um proyecto latinoamericano**. Montevideo: Banda Oriental, 2006.

Podemos dizer que embora com denominações diferentes, “Antropofagismo”, “Romance do Nordeste”, “Novo Romance Brasileiro”, etc., a narrativa do Brasil a partir dos anos vinte, com os movimentos de vanguarda, entra num processo de renovação, de exploração, de busca por novas linguagens, de novas possibilidades de expressão e representação cultural, comum ao que estava acontecendo nesse momento nos países hispânicos, e que, independente dos nomes e classificações, permitiram a consolidação do romance no nosso continente e o seu reconhecimento e prestígio fora dele. O que nos leva a dizer que o *boom*, como toda explosão terminou, mas o NRL continua vivo.

3 JORGE AMADO E O NOVO ROMANCE LATINO-AMERICANO: PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO

No caso da Bahia, qual a marca fundamental? Eu vos diria, Senhora, que essa marca é a mistura. Aqui tudo se misturou, num amálgama colossal. Sangues, raças, religiões, costumes, negros e brancos, índios e mamelucos, ricos e pobres, e mulatos com mulatos, mestiços com mestiças e foi surgindo essa cor de pele e essa consciência democrática, a condição cordial e a doçura, o prazer sensual de cada instante e de todas as minúcias. Ai meu Deus, somos faces somadas, multiplicadas, e dentro de nós, em nosso sangue, as contradições encontraram o caminho da convivência. (AMADO, Jorge, *Carta a uma leitora sobre romances e personagens*)⁹.

No capítulo anterior tentamos rastrear e analisar a origem, evolução e explosão do NRL, trazendo à tona o papel da narrativa brasileira, que, talvez, pela barreira idiomática, a falta de diálogo, ou por carência de rigor crítico, tem-se mantido esquecido ou relegado, colocando o NRL como um movimento puramente hispânico, quando na verdade o Brasil fez parte ativa, e foi até pioneiro – se pensarmos na *Semana da Arte Moderna* de 22 –, no processo de renovação, experimentação e ruptura com a narrativa tradicional e na busca de novas possibilidades estéticas que se inicia com as vanguardas nos anos vinte e chega ao seu ponto mais alto com o *boom* da literatura latino-americana.

Neste capítulo, centraremos-nos na figura de Jorge Amado, visando demonstrar a maneira como sua obra se relaciona com o NRL. Para tanto, pretendemos mostrar os processos de hibridação cultural que, graças a suas experiências, a suas atividades políticas e culturais, a suas viagens, amizades, contatos, etc., o romancista consegue desenvolver ao longo de sua vida e de seu ofício como escritor, particularmente a partir da publicação de *Gabriela, cravo e canela* (1958), e que se configuram nos elementos que o situariam como partícipe desse grande fenômeno de renovação da narrativa da América Latina.

Jorge Amado e a sua produção narrativa podem relacionar-se com o NRL sob diferentes ângulos. Por exemplo, um dos argumentos pelos quais os escritores do *boom* foram atacados corresponde ao sucesso de vendas de alguns dos seus representantes, com a afirmação que o êxito dependeu de uma armação publicitária, editorial, enfim, pela maquinaria do marketing e não pela qualidade e originalidade das produções artísticas, como realmente aconteceu. Este é o mesmo argumento que normalmente se utiliza contra Amado

⁹ Esta carta, escrita por Jorge Amado originalmente em 1971 para ilustrar um calendário, encontra-se publicada em: MARTINS (Org.). **Jorge Amado. Povo e Terra**. São Paulo: Martins Editora, 1972, pp. 23-36.

para tentar diminuir o sucesso da sua obra. Rodríguez Monegal, por exemplo, destaca o sucesso de *Gabriela, cravo e canela* (1958) nos EUA, onde sua publicação, em 1962, converteu-se rapidamente no primeiro *best-seller* latino-americano, ganhando, inclusive, a primeira página da seção literária do *New York Times* (MONEGAL, 2003, p. 225).

O romancista baiano seria um dos primeiros e dos maiores beneficiados daquilo que Monegal chamou como “El *boom* de las traducciones”, já que desde antes da década de sessenta e da consolidação comercial do *boom* da literatura latino-americana seus romances eram traduzidos em diferentes línguas com tiragens sem precedentes no Brasil. Este sucesso editorial só faria crescer e consolidar-se nas décadas seguintes, como afirma Ilana Goldstein (2003, p. 20), ao dizer que este foi um dos motivos para a escolha da sua pesquisa, intitulada, justamente, *O Brasil Best Seller de Jorge Amado*:

A escolha revelou-se pertinente, quando descobri que seus livros estão traduzidos em 39 idiomas e, mais ainda, quando a Editora Record – que detém os direitos de publicação desde 1975 – confirmou que Amado ainda é o autor que mais vende no Brasil. A soma de todos os exemplares vendidos pela Record de 1975 a 1997 foi de 20.050.500 livros – sendo *Capitães da areia* o campeão de vendas, com 4,3 milhões, por ser adotado em escolas de todo o país. Quanto ao período anterior a 1975, a extinta Editora Martins alega ter perdido os arquivos. Mas tem-se uma pista no jornal O Estado de S. Paulo de 4-5-1974, que publicou a manchete “Jorge Amado: 10 milhões de exemplares”. Adicionando os 10 milhões de 1975 até os dias atuais, chegamos a uma estimativa de 30 milhões de unidades só no Brasil.

Estas cifras apenas poderiam ser comparadas com as de um García Márquez ou um Julio Cortázar¹⁰. Além disso, Jorge Amado não contribuiu ao *boom das traduções* apenas com suas obras, mas também a partir do seu trabalho de tradução e de divulgação de alguns romances de escritores latino-americanos: Rómulo Gallegos, Enrique Amorim, Jorge Icaza, entre outros, como registra Antonio Albino Rubim na sua tese *Partido Comunista, cultura e política cultural* (1986). O próprio Amado também declara na entrevista realizada por Alice Raillard (1990, p. 113):

Eu estava muito ligado à atividade editorial brasileira, e assim fiquei praticamente até me instalar na Bahia; foi só então que me distanciei bastante, mas até então eu a seguia bem de perto.

Fiz muitos estudos e coletâneas, fiz publicar os primeiros livros latino-americanos que apareceram no Brasil, *Dona Bárbara*, de Rómulo Gallegos, que eu mesmo traduzi. Sim, traduzi livros do espanhol. Lutei para que a José

¹⁰ Ángel Rama (1982, p. 268) em “El *boom* en perspectiva”, oferece algumas estatísticas de vendas de alguns dos escritores hispano-americanos do *boom*.

Olympio publicasse romances de Enrique Amorim, os livros de Jorge Icaza, um equatoriano; um livro de Ciro Alegría.

O trabalho editorial de Amado, primeiro com a José Olympio e mais tarde, de 1953 até 1956, com a Editora Vitória dirigindo a coleção “Romances do povo”¹¹, foi muito importante porque permitiu a entrada e o conhecimento dos romances de seus colegas hispano-americanos e de muitas obras da literatura norte-americana, europeia e soviética que, em grande medida, chegavam ao continente via Argentina e Uruguai com as traduções feitas pelas editoras fundadas nestes países por espanhóis que exilaram-se devido à Guerra Civil e à ditadura de Franco.

Os contatos culturais iniciam-se com as diferentes viagens que fez pela América Latina, como em 1941, quando vai exilado, por sugestão do partido, à Argentina e ao Uruguai e lá escreve a biografia de Luis Carlos Prestes para ajudar na luta da libertação deste líder político. Embora *A vida de Luis Carlos Prestes* tenha sido primeiramente publicado em espanhol, em Buenos Aires, circulou clandestinamente no Brasil. Igualmente, as viagens que fez pelos Estados Unidos, pela Europa e outros continentes, seja na condição de representante do PCB, seja na de exilado, como em 1948 quando passa a residir na França e em seguida na Tchecoslováquia, fazem com que o narrador baiano melhor conheça e participe de atividades políticas – na condição de intelectual “engajado” que era – e da vida intelectual e artística dos outros países e estabeleça relações de amizade e contatos culturais com Jean -Paul Sartre, Albert Camus, Ilya Eremburg, os latino-americanos Pablo Neruda, García Márquez, Severo Sarduy, Mario Vargas Llosa, dentre outros. Este último, inclusive, dedica um artigo ao escritor baiano intitulado “Jorge Amado no Paraíso” (2006), para falar da amizade com ele, do valor que tem sua figura e sua obra, e da grande ajuda que Amado lhe ofereceu na pesquisa para um dos seus romances:

Nos anos 70, quando, cheio de temor mas também de emoção, iniciei a aventura de escrever *A Guerra do Fim do Mundo*, romance baseado em Euclides da Cunha e na Guerra de Canudos, pude experimentar na própria carne a generosidade de Jorge Amado (e, claro, de Zélia, a maravilhosa companheira, anarquista graças a Deus). Sem a ajuda de Jorge, que dedicou muito tempo e energia dando-me conselhos, recomendando-me e apresentando-me a amigos citarei, entre tantos, Antônio Celestino, Renato Ferraz e o historiador José Calazans —, nunca eu teria conseguido percorrer o sertão baiano e penetrar nos labirintos de Salvador. Ali pude ver de perto como Jorge Amado aproveita o tempo dando uma ajuda a quem se aproxima,

¹¹ Para conhecer a lista de romances que integraram esta coleção, veja-se: CANELAS RUBIM, Antonio Albino, op. cit. p. 167.

desdobrando-se, em detrimento de seu trabalho, para facilitar as coisas e abrir as portas para quem pinta, compõe, esculpe, dança ou escreve; a sabedoria com que cultiva a amizade e evita esses esportes — as intrigas, as rivalidades, os boatos — que amarguram a vida de tantos escritores; sua inabalável simplicidade de pessoa que não parece haver entendido que, no entanto, a vaidade e a pompa também são deste mundo e infalivelmente afligem os que alcançam uma fama como a que ele conquistou (VARGAS LLOSA, 2006, p. 17).

Esses elementos já seriam suficientes para situar Jorge Amado como um representante e difusor do NRL. Contudo, o aspecto que melhor relaciona o autor baiano com o movimento de renovação da narrativa latino-americana é, sem dúvida, os processos de hibridação que seus romances – principalmente a partir de *Gabriela, cravo e canela* – constroem.

Para entender como organiza-se e apresenta-se a hibridação cultural em Jorge Amado, temos que começar por analisar a sua relação com a cultura popular, o resgate e a reivindicação das tradições e manifestações culturais da Bahia que ele realizou ao longo da sua vida.

Marilena Chaui em *O nacional e o popular na cultura brasileira* (1983) faz uma análise muito interessante dos conceitos de *nacional* e de *popular*, mostrando como estes foram ao longo do século XX adaptados pelo Estado para construir os conceitos de nação e na conformação das identidades brasileiras. No que concerne à noção de *cultura*, faz um percurso historiográfico mostrando que a partir do século XVIII lhe é agregado um sentido que contrapõe cultura à civilização, quer dizer, à leitura da civilização relacionada ao desenvolvimento político, social e econômico, dizendo que no Romantismo o conceito “por um lado passa a significar o que é ‘natural’ nos homens por oposição ao artificialismo da civilização, ou se se quiser, designa a interioridade humana contra a exterioridade das convenções e das instituições civilizadas. Mas, por outro lado, passa a ser *medida* de uma civilização” (CHAUI, 1983, p. 56), já que identifica a necessidade da sociedade criar uma ordem de pensamento contra a superstição e a ignorância da população.

É justamente nesse sentido dicotômico, de contrapor cultura à civilização que Jorge Amado entende a cultura, principalmente a partir da publicação de *Gabriela*, como afirma Ana Rosa Ramos (2000, p. 57):

A partir de 1958, ele iria opor Cultura à forma como os grupos hegemônicos concebiam o progresso – como uma forma de civilização, oposta à cultura tradicional. Ele afirma que a cultura é um produto natural dos homens e mostra a civilização, tal qual concebida pelos grupos hegemônicos, como

alienando o homem da sua essência. Neste caso a cultura deveria ser um fim em si. O seu método consistia na oposição dos valores da moral burguesa e pequeno-burguesa aos valores de uma moral popular. Segundo Amado, os primeiros eram produtos de uma sociedade artificial e doente e os segundos naturais, por conseguinte, autênticos.

Por outro lado, o conceito de *povo*¹² também é um elemento chave para analisar a obra de Jorge Amado, já que este perpassa toda sua produção narrativa. E como apresenta Ana Rosa Ramos (1992) sua função ideológica define-se em dois grandes momentos. O primeiro, que corresponde aos seus primeiros romances, tem uma função sócio-política, definindo o *povo* através da luta e divisão de classes, identificando não o total da coletividade social, mas um setor desta, em oposição à burguesia, privilegiando a classe explorada, representada pelo camponês e pelo operário. No segundo momento, após seu afastamento do PCB e a publicação de *Gabriela*, o povo seria representado pela cultura popular, caracterizada pela mestiçagem. E esta cultura popular se tornaria, para o romancista, a base para um modelo de identidade nacional brasileira, o tradutor do *ethos* nacional:

Le modèle amadien qui établit des dichotomies entre culture populaire et culture d'élite, morale populaire e morale bourgeoise, valeurs populaires et valeurs bourgeoises, peuple et bourgeoisie, nationalisme et imperialisme, doit aussi avoir une fonction idéologique définie. Son intention première, effectivement socio-politique, représentant le peuple comme une fraction, est de lui révéler qu'il est la seule force capable de renverser un système porteur de disparités et d'inégalités sociales. Dans un deuxième temps, son projet s'oriente vers la représentation d'un nationalisme culturel et le peuple est pris comme le modèle de l'identité culturelle brésilienne, le traducteur de l'ethos" national, voire universel. L'idée d'Amado est que la vie populaire est la seule qui atteste la force et l'importance de la civilisation brésilienne, dont le métissage est une contribution majeure à humanisme dont le modèle est français [...]. (RAMOS, 1992, p. 628-629).

O humanismo francês ao qual Amado fazia referência, era aquele de caráter enciclopedista, de amor ao conhecimento e à liberdade, manifestado nos ideais da Revolução Francesa. E é justamente na cultura popular que Jorge Amado vê a possibilidade de concretização destes princípios de liberdade, igualdade e fraternidade. Em reiteradas ocasiões o romancista declara-se fruto e porta-voz do povo, identificando-se e comprometendo-se com ele, com seus problemas, com suas lutas e também com sua alegria, sua riqueza e

¹² Para ver melhor o conceito de povo na obra de Jorge Amado, pode consultar-se a tese de doutorado de Ana Rosa Neves Ramos *L'idée Du peuple chez Jorge Amado: engagement politique et creation romanesque* (1992), principalmente o capítulo VIII "La representation du peuple en littérature", p. 593-634.

espontaneidade. Neste sentido, o escritor quer situar-se na categoria de autor popular, de intelectual orgânico, na direção definida por Gramsci:

Na perspectiva gramsciana, o popular na cultura significa, portanto, a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem. Essa transfiguração pode ser realizada tanto pelos intelectuais “que se identificam com o povo” quanto por aqueles que saem do próprio povo, na qualidade de seus intelectuais orgânicos (CHAUI, 1983, p. 17).

No *Discurso de posse na Academia Brasileira*, Jorge Amado faz referência a este compromisso com o povo:

Quanto ao meu comprometimento e à minha parcialidade, meu único compromisso, dos meus começos até hoje, e, espero, certamente até a última linha que venha a escrever, tem sido com o povo, com o Brasil, com o futuro. Minha parcialidade tem sido pela liberdade contra o despotismo e a prepotência; pelo explorado contra o explorador; pelo oprimido contra o opressor; pelo fraco contra o forte; pela alegria contra a dor; pela esperança contra o desespero; e orgulho-me dessa parcialidade. Jamais fui nem serei imparcial nessa luta do homem contra o inimigo do homem, na luta entre o futuro e o passado, entre o amanhã e o ontem (AMADO, 1972, p. 14).

Esta condição de intelectual orgânico da qual Jorge Amado quer se aproximar (mas que não pode ser completamente, uma vez que o intelectual orgânico é aquele que surge do povo, das classes proletárias), divide-se em dois momentos. Primeiro como porta-voz das classes menos favorecidas, dos meninos de rua, dos camponeses e operários explorados, conseguindo o que Antonio Candido em “Poesia, documento e história” (1961, p. 171) identifica como traço característico do romance do nordeste e denomina “revelação do povo como criador”, sendo que em Jorge Amado esta característica apresenta-se de uma maneira mais contundente: “Os seus livros penetram na poesia do povo, estilizam-na, transformam-na em criação própria, trazendo o proletário e o trabalhador rural, o negro e o branco, para a sua experiência artística e humana, pois que ele quis e soube viver a deles”. Posteriormente, através do resgate da cultura popular, procurando no povo as personagens que exprimissem a vida e *ethos* baiano. Este compromisso, ou essa “parcialidade” como ele designa, leva-o desde muito cedo a pesquisar e querer conhecer profundamente a cultura popular de sua região: “Quero dizer que não sou apenas um escritor, mas, enquanto tal, sou muito ligado à vida do povo baiano há muitos anos, desde a minha adolescência – devido a um conhecimento muito íntimo, um contato muito próximo –, sou alguém que tem uma certa responsabilidade na vida da cidade” (AMADO, 1990, apud RAILLARD, 1990, p. 24).

Aos treze anos foge do Colégio Antônio Vieira e viaja pelo sertão baiano, conhecendo a condição de vida dos habitantes desta região; anos depois escreve seus primeiros romances: *O país do Carnaval* (1931), *Cacau* (1933) e *Suor* (1934); mais tarde filia-se ao Partido Comunista e percorre o mundo com o compromisso político de denunciar as injustiças e as desigualdades sociais; depois, debruça-se sobre a cultura popular baiana, reivindicando as vozes que tinham sido apagadas pelos poderes hegemônicos, como, por exemplo, a importância das culturas africanas na formação das identidades baiana e brasileira.

Amado afirma que desde a *Academia dos Rebeldes*, ainda adolescente, começou a frequentar em companhia de Edison Carneiro e Artur Ramos os candomblés, as escolas de capoeira. Conheceu personagens legendários como mestre Pastinha, Querido de Deus, Cabelo Bom, Traíra, Vademar, grandes capoeiristas; mãe Aninha, fundadora do Opô Afonja e pais de Santo como Belarmino de Mate-folha, Procópio, dentre outros. Esses e outros personagens populares apareceriam mais tarde em suas obras, por isso o escritor diz que esta época foi decisiva para ele, porque foram nestes anos, com o conhecimento e experiência pessoal com a vida popular da Bahia, que construiu sua ideia de cultura e seria o manancial do qual sua narrativa sempre beberia:

Literalmente, esta época foi muito importante para mim, mas ainda mais do ponto de vista humano, pelo conhecimento do povo baiano que adquiri. Conheci sua vida, sua cultura. Para o meu trabalho de escritor, estes anos foram fundamentais. Minha intimidade com a vida do povo tomou forma nestes anos em que vivi livremente. Eu era estudante, mas não frequentava as aulas; trabalhava num jornal, e vivia. Eu vivia! Estava em toda parte. Ia à feira de Água dos Meninos, ao mercado das Sete Portas, à meia-noite, à uma da madrugada; lá comíamos sarapatel, tripas, maniçoba, qualquer coisa, sem horário nenhum. Percorriamos todos os bordéis, tudo quanto era festa popular, festa de rua (festa das gaitas), íamos até os saveiros comer peixada; tornei-me amigo de vários capoeiristas da época, gente como Querido de Deus, conheci de perto os “capitães da areia” quando comecei a ter uma atividade política de esquerda, por volta de 1930. Foram os anos fundamentais para tudo o que escrevi depois. Ainda hoje as linhas mestras do meu trabalho literário repousam sobre estes anos da minha adolescência nas ruas da cidade da Bahia (AMADO, 1990, apud RAILLARD, 1990, p. 39).

Embora esta comunhão com a vida popular sempre se tenha feito presente na vida do escritor, nos primeiros romances fica um pouco soterrada pelo compromisso político e pela divisão de classes exposta no interior dos romances. É definitivamente a partir de sua ruptura com o Partido Comunista e a posterior publicação de *Gabriela*, que Jorge Amado sente-se livre para explorar e mergulhar a fundo na cultura popular, na qual, segundo ele, pode encontrar-se a verdadeira identidade do povo brasileiro. Isso faz com que se estabeleça uma

espécie de divisão na produção amadiana, com dois grandes momentos: um marcado pela tendência ao documento, digamos mesmo à propaganda política, e o segundo da incorporação da poesia popular. (Cf. Antonio Candido op. cit., p. 172).

Nesse segundo período é que Amado vai assumir como principal objetivo o resgate e a valorização dos elementos da cultura popular, os quais constituem, na sua visão, o fundamento para a construção da identidade nacional. Amado entra na procura daquilo que Carpentier chamava de “realidades ocultas”, “o que não se tem dito”, aproveitando seu profundo conhecimento da cultura popular para melhor incorporar nos seus romances a fala do povo, a sua alegria, tendo como recursos narrativos o riso, a ironia; a presença de personagens populares; a sensualidade e erotismo; a comida; a música; o sincretismo, em suma, o maravilhoso que surge da realidade da vida popular de sua região. Não é que em seu primeiro período narrativo alguns destes elementos não estivessem presentes, mas ficavam presos ao compromisso político, levando ao que Roger Bastide observa ao longo da produção de Jorge Amado: nunca há uma ruptura absoluta, mas sim aprofundamento nas temáticas e inclusão de novos elementos como o humor e o realismo maravilhoso (BASTIDE, 1972, p. 51).

Em *Tenda dos milagres* (1969), por exemplo, Amado descreve e critica os preconceitos raciais na Bahia de princípios do século XX, a proibição e perseguição das práticas culturais e religiosas dos afrodescendentes, tais como a capoeira e o candomblé. Como vimos, a relação de Jorge Amado com esta religião e outras expressões culturais de origem africana sempre foi muito forte, não apenas como escritor mas como membro ativo e defensor de seus direitos. No caso do candomblé, por exemplo, esse papel levou-o a ser, em repetidas ocasiões, honrado com diferentes títulos, até o de *obá*, maior distinção outorgada a um membro deste culto. A este respeito em entrevista a Alice Raillard (1990, p. 82) o escritor afirma:

Fui escolhido obá porque sou um homem que toda a vida lutei para defender os direitos dos negros, do povo e dos candomblés. A luta de toda a minha vida contra o racismo é uma luta que apóia diretamente a religião negra. Evidentemente por essa razão fui designado; eu já tinha outros títulos: fui ogã de Oxóssi no candomblé do Procópio, ogã de Iansã no candomblé de Joãzinho da Goméia, um candomblé de caboclo, e finalmente obá.

A música, enquanto manifestação da cultura popular, também é um elemento importante na obra de Amado. Ilana Goldstein (2003, p. 236), sobre este ponto, escreve:

Quanto à música, não se podem esquecer os acordes de violão, os cantos das lavadeiras e os baticuns que ecoam difusamente na maioria das tramas [...] No sentido inverso, não foram poucos os músicos brasileiros cujas partituras tiveram inspiração no universo amadiano. Dorival Caymmi foi responsável pelas trilhas sonoras de várias adaptações audiovisuais da obra do escritor, como “Modinha para Gabriela”, e “É doce morrer no mar” (essa última, inspirada pelos pescadores de *Mar Morto*). Além de Caymmi, grande parceiro de Jorge Amado, também Caetano Veloso, Edu Lobo, Chico Buarque, Tom Jobim e Francisco Mignone, entre outros, criaram peças dedicadas ao romancista baiano e a suas personagens.

Percebemos que tanto nesse, como nos outros campos, Jorge Amado cria uma relação dialógica com a cultura popular, dela extraindo material para sua criação, porém restituindo e enriquecendo ainda mais esta, com seu traço particular de narrador, suscitando uma rede intertextual entre a sua literatura e outros campos da arte. Dorival Caymmi comprova esta afirmação com o depoimento que faz em “Música sobre temas de *Mar Morto*” (1961, p. 137-138):

Os versos de todas essas melodias foram escritos pelo mesmo Jorge Amado, que além de meu patrício é de verdade meu amigo, que me autorizou a musicá-los. Aliás, a maior parte desses versos já estavam criados nos próprios livros, criados por Jorge Amado sobre a base folclórica dos abcs e das canções do cais que ele estudou quando estava para escrever seus romances. Musiquei-os e penso que essas músicas irão dar uma mostra real do que é a sensibilidade dos negros e mulatos marítimos da minha terra. Essas músicas se incorporam perfeitamente à minha obra musical, obra toda ela baseada em motivos folclóricos dos marítimos ou dos pretos da Bahia.

Nesta citação do músico baiano fica clara além da relação de amizade entre os dois artistas, suas afinidades de interesses, ao querer cada um, a partir do seu campo e inclusive associando suas respectivas habilidades, resgatar e difundir as manifestações culturais, neste caso, musicais, dos negros, dos “marítimos”, dos pescadores. Aliás, esta parceria do escritor com o músico dá outros frutos, tais como a serenata “Beijos pela noite”, com a colaboração, também, de Carlos Lacerda, e a música com a qual Amado declara seu amor a Zélia Gattai, como ela mesma comenta em *Um chapéu para viagem* (GATTAI, 2004, p. 49-50):

Dedilhando o violão, Caymmi voltou-se para meu lado, lançou-me um olhar conivente, significativo, soltou a voz. Ao meu ouvido Jorge confidenciava:
 – Eu não sei cantar, pedi a Caymmi que cante por mim.
 E a música começou: “Acontece que eu sou baiano / acontece que ela não é. Mas tem um requebrado pro lado / Minha Nossa Senhora, meu Senhor São José...” Agora a canção dizia: “Tem tanta mulher no mundo / só não casa quem não quer / por que é que eu vim de longe /pra gostar dessa mulher?...”.

Jorge apertou meu braço, olhamos um para o outro, seu rosto estava sério, visivelmente emocionado. E eu? O coração descompassado... Senti que estava irremediavelmente fisgada.

A comida, por sua vez, também é um elemento da cultura popular de vital importância na narrativa amadiana, como demonstra Paloma Amado (2000, p. 167), seja para cumprir sua função básica de alimentar as personagens, matizar as suas personalidades ou até virar personagem: “Encontrei comida sob a forma de personagem. Esta é a maneira como vejo a jaca no romance *Os pastores da noite* [...] A jaca conseguiu catalisar amizades e sentimentos positivos [...]”. Também pode apresentar-se de forma negativa, matando personagens que depois de passar vários dias sem comer, a voracidade leva-os à morte. Contudo, o mais importante, que assinala Paloma Amado, é que há uma estreita relação entre o que comem e bebem as personagens do escritor e a cultura deles, por isso, em geral, é uma comida mestiça:

O que comem e bebem os personagens? Eles comem basicamente aquilo que diz respeito à sua cultura e ao seu caráter. É este o *quê* que ajuda a ambientar, a dar o clima do romance. Na obra de Jorge Amado, a tônica está na culinária baiana, nos seus mais diversos matizes. Sendo mestiça, ela pode se apresentar ora mais negra, feita de dendê, ora mais cabocla, feita de farinha, ora mais portuguesa, feita no azeite-doce (AMADO, P., 2000, p. 167).

Esta citação nos permite inferir, concordando com Ilana Golstein, que a culinária em Jorge Amado, como em Manuel Querino¹³ é uma metáfora da “mestiçagem biológica e cultural” da Bahia e que o romancista soube captar tão bem e exprimir nos seus romances, trazendo para a literatura o colorido e o prazer que este elemento básico da cultura aporta à vida dos homens:

Através da articulação de sabores – o dendê africano, a mandioca nativa e o azeite de oliva português – Querino, Amado e Paloma traduzem, no plano do sensível e do palatável, o encontro de culturas na Bahia. Quiçá o produto culinário “todo nacional” e bem condimentado, concebido na mistura de tradições, seja uma metáfora concreta, analogia formal da mestiçagem biológica e cultural. A abundância de personagens encontrada por Paloma na obra do seu pai, em que refeições e sabores fazem parte da narrativa, sugere que, para Jorge Amado, os prazeres do paladar dão colorido no dia-a-dia

¹³ Manuel Querino (1851-1923) foi um intelectual baiano afrodescendente, pioneiro, a princípios do século XX, dos estudos antropológicos sobre mestiçagem na Bahia, por isso é uma das fontes mais importantes para a construção do Pedro Arcanjo de *Tenda dos Milagres* de Jorge Amado. Um dos seus estudos foi dedicado à culinária baiana, intitulado *A arte culinária na Bahia* (1928).

tanto na ficção como na vida pessoal do escritor (GOLSDTEIN, 2003, p. 233-234).

Jorge Amado tinha uma capacidade imensa de perceber, admirar e traduzir para a literatura os sabores, cheiros, tonalidades, mistérios, etc., da cultura popular. O interessante da sua obra é que nesse mergulho que realiza na cultura popular, os elementos que resgata e seleciona não são puros, no sentido de serem provenientes de uma única raiz, mas sim rizomáticos, híbridos, já que têm diferentes origens: África, Europa e América. Ele demonstra de que forma na Bahia, e no Brasil em geral, as diversas influências se juntam para gerar um outro produto, chame-se candomblé, samba, capoeira, comida baiana, etc. Aliás, é isso o que consideramos o maior achado ou contribuição de Amado: a reunião desses elementos híbridos para criar uma obra aberta, polifônica e polissêmica. Híbrida e mestiça como o comprova sua relação com o pensamento de Gilberto Freyre.

Pouco depois de chegar da sua viagem pelos Estados Unidos, Gilberto Freyre organiza o primeiro *Congresso Brasileiro de Regionalismo* reunido na cidade de Recife em 1926, e nesse evento lança o *Manifesto Regionalista*, no qual propõe a defesa dos valores regionais do Nordeste. Aliás, afirma que este regionalismo não tem intenções separatistas e não deve confundir-se com “bairrismo”; pelo contrário, o que persegue é a integração do Brasil através das riquezas culturais que cada região possui, afirmando que o ideal seria que outros regionalismos se juntassem “ao do Nordeste, dando ao movimento o sentido organicamente brasileiro e, até, americano, quando não mais amplo, que ele deve ter”. Com estes princípios o sociólogo pernambucano fundou o movimento *Região e Tradição* que, como diz Roger Bastide (1972, p. 39), foi:

[...] em parte continuação do movimento modernista de São Paulo, em parte dirigido contra este. Continuação do movimento modernista, dizemos, pois trata-se ainda, ou talvez mais, de arraigar a literatura na terra, na paisagem, terra negra de massapé, floresta corroída pela cana, terra do sertão gretada pela seca – mas, por outro lado, oposto ao movimento modernista, pois este havia permanecido ambíguo em sua afirmação revolucionária, já que fazia com que a busca da autenticidade brasileira ainda se realizasse através de influências estrangeiras, Marinetti, Blaise Cendrars, o expressionismo alemão.

Em 1933 Gilberto Freyre publicou sua obra prima *Casa Grande e Senzala*, na qual suas ideias sobre o regionalismo e a constituição do povo brasileiro, através da junção das três raças e culturas: branca, índia e negra, tomam forma e conteúdo. A figura de Freyre e a publicação de *Casa Grande e Senzala* causam admiração e entusiasmo nos novos

romancistas do Nordeste: Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e, principalmente, Jorge Amado. Este último, sobre a contribuição do sociólogo pernambucano, afirma:

Neste ponto, para a compreensão deste fenômeno, creio que Gilberto Freyre desempenhou um grande papel, pois *Casa-Grande e Senzala* é realmente o livro brasileiro que nos falou ao máximo sobre a nossa identidade, a formação da nação brasileira, e a maneira como isto se deu. Justamente por Gilberto Freyre ser um homem imune a toda e qualquer ideologia, ele as utiliza todas, inclusive a marxista, quando lhe parece interessante, e nenhuma quando não lhe parece interessante, e isto lhe dá uma grande liberdade, pois é um homem com grande conhecimento da nossa realidade e da nossa história, e é extremadamente brasileiro, escrevendo numa língua muito brasileira. Ele escreveu um livro que é fundamental para a nossa vida (AMADO, 1990 apud RAILLARD, 1990, p. 94).

São várias as afinidades que podem ser encontradas entre os dois autores. Ana Ramos (1992) e Ilana Goldstein (2003) partilham a ideia que para Gilberto Freyre e para Jorge Amado, a arte, a religião e a sexualidade são os territórios privilegiados para a mestiçagem racial e cultural. Os dois concordavam em que através do realce dos valores locais pode chegar-se ao nacional, à construção de uma identidade brasileira, assim como em destacar a importância que teve a cultura negra para a formação da cultura popular e por extensão na constituição da verdadeira identidade nacional (RAMOS, 1992 e 2000); ambos acreditavam no sentido positivo e na riqueza cultural que os processos de mistura geram. Como mostra Ilana Goldstein, os dois coincidiram, aliás, no sucesso da recepção de sua obra, dentro e fora do Brasil: “*Casa Grande e Senzala* teve mais de quinze edições. Como Amado, Freyre recebeu incontáveis prêmios – como o Aspen, em 1967. Era membro da American Sociological Society, da American Anthropological Association, etc.; teve traduções para o inglês, o francês e o italiano” (GOLDSTEIN, 2003, p. 114).

Existiam também diferenças entre eles, por exemplo, a infância aristocrática do autor pernambucano se contrapõe à atitude rebelde e humilde da qual Jorge Amado muito se orgulhava e que o levou, como afirmava muitas vezes, a estar, e a querer estar, desde sempre, rodeado de personagens marginais: prostitutas, vagabundos, malandros, enfim, com as pessoas do povo; aliás, politicamente o escritor baiano esteve ligado estreitamente ao PCB, enquanto Freyre pertenceu à UDN. E as pesquisadoras – Ilana Goldstein e Ana Ramos –, são unânimes em reconhecer que “embora existam estas pequenas discrepâncias políticas ou biográficas” (GOLDSTEIN, 2003, p. 115), não é possível desconhecer a influência de Freyre no pensamento e na obra de Jorge Amado (RAMOS 2000).

Da influência da obra e do pensamento de Freyre provém o conceito de *mestiçagem*, desenvolvido pelo autor pernambucano para referir-se à mistura racial e cultural que se originou no Brasil e que Jorge Amado incorpora e matiza na sua produção romanesca. Ora, temos que dizer que embora o regionalismo de Jorge Amado e seu conceito de mestiçagem tenham em Freyre uma grande inspiração, também é verdade que o regionalismo de Amado pode encontrar conexões com o novo regionalismo que estava desenvolvendo-se nos outros países latino-americanos e que Ángel Rama, quando escreve sobre os processos de transculturação na narrativa latino-americana, diz que se caracteriza porque, contrariamente ao regionalismo do século XIX, este pretende o resgate das tradições locais sem negar nem impedir os processos da Modernidade; pelo contrário, muitas vezes auxilia-se dela para buscar soluções estéticas. Respeitando suas particularidades, o novo regionalismo dialoga com a Modernidade e seus diferentes movimentos, e como Roger Bastide disse, estes movimentos têm em comum “arraigar a literatura na terra, na paisagem” (BASTIDE, 1972, p. 39), e mais ainda, em nossa opinião, a preocupação em romper com os modelos ideológicos e estéticos da narrativa realista tradicional da América Latina: o eurocentrismo, as velhas teorias sobre raça, o academicismo, etc.

Sobre este ponto Livia Reis (2009, p. 95) escreve:

As vanguardas na América Latina e o modernismo brasileiro foram movimentos radicais de aproximação dos extremos, nos quais, ao mesmo tempo que as influências das estéticas importadas da Europa estão presentes, estas vão dialogar com os questionamentos identitários nacionais e continentais, produzindo a dialética do local e do universal, do regional e do cosmopolita, enfim, o local e o global, linhas de força, presentes ao longo de nosso processo de modernidade, ao longo do século XX, e ainda em pauta, no novo milênio.

Rama identificou esta mediação entre *regionalismo* e *modernismo* não só como representativa da literatura brasileira, afirmando o caráter nacional, mas como característica também da nova literatura latino-americana, definindo um traço de identidade continental determinado pelos processos de transculturação:

Un nuevo orbe cultural que después de ímprobos peripecias ha logrado funcionar, el que corresponde para el Brasil, todavía al nacionalismo, y el que para el sector hispanoparlante puede ya definirse como el latinoamericanismo, viene a facilitar la mediación entre el regionalismo y la modernidad externa. El diálogo que se establece entre el regionalista y el modernizado, funciona dentro de la estructura de las letras latinoamericanas. Cada uno de estos creadores, puestos a la operación de aculturarse sin negarse, actúa según las circunstancias propias, según los niveles que rigen en su región, y atiende a la distinta naturaleza del conflicto que se le ha planteado (RAMA, 1982, p. 185).

Contrariamente ao que alguns críticos paulistas e cariocas afirmaram em determinado momento – Alfredo Bosi, Luís Costa Lima, Walnice Nogueira Galvão e Silviano Santiago¹⁴ –, concordamos com o pensamento de Ramos (1992) quando esta afirma que Jorge Amado ao ser local, regional, torna-se mais nacional, dizemos mais latino-americano e sua obra alcança dimensões universais. É isto, por exemplo, o que explica seu êxito comercial, e não, apenas, a publicidade ou as estratégias comerciais das editoras como quiseram impugnar-lhe a ele e a outros narradores do NRL.

A respeito das críticas dos detratores de Jorge Amado, Roger Bastide (1992, p. 57) responde:

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

O que para uns é defeito pode representar o grande valor da obra de Amado, e Bastide identifica este fato de maneira singular e perspicaz. Por isso interroga: “Mas, tratar-se-á de veras de defeitos?” Sua resposta é negativa. Para ele não se pode julgar um escritor a partir de normas de uma estética que ele não pratica; portanto, sua obra não tende para uma composição clássica e, sim, para outro tipo de proposta, mais ligada à tradição oral. Aliás, o sociólogo francês argumenta contra os que ficam chocados com as frases e alusões sexuais ou “obscenas” que aparecem em alguns romances de Amado, dizendo que se trata do “povo que fala através dele, nele” (Bastide, 1972, p. 58). Por esta razão, como assinala Eduardo Portella em “A fábula em cinco tempos” (1961, p. 15), essa inclinação de Amado pelo popular, pela

¹⁴ Um exemplo representativo deste tipo de críticas sobre Jorge Amado é de Silviano Santiago quando em “O teorema de Walnice e a sua recíproca” (1982, p. 71), escreve: “Para evitar equívocos, anunciamos já que estamos de acordo com Walnice quando ela diz que: “entra ano, sai ano, aguardamos mais um romance de Jorge Amado, reiterando seu amainamento, apenas aguçando seus instrumentos para pior”. E Walnice é precisa e contundente quando assinala as três derivas do deterioramento artístico progressivo que persegue a vasta obra de Amado: a insistência no populismo, o discurso indireto livre e a pornografia chegando à perversão”.

vida cotidiana, pelos personagens do povo e pela sua linguagem, leva-o “menos ao mundo dos heróis que ao universo dos pícaros e dos vagabundos. Jorge Amado possui, como nenhum outro dos nossos romancistas, o extraordinário poder de extrair heroicidade do anti-herói. Daí haver construído uma fascinante galeria de pícaros”. O sentido picaresco permite, diz Portella, valorizar elementos da sociedade e da cultura antes menosprezados ou rejeitados, por serem vistos como “vulgares” e como contrários aos valores oficiais e hegemônicos da sociedade. E essa ideia de deslocamento está presente em boa parte da ficção amadiana:

O pícaro constrói uma heroicidade em oposição ao herói tradicional, valoriza o desvalorizado, celebra o desprezado por vulgar. A tábua de valores dos pícaros e dos vagabundos sai diretamente da vida e do cotidiano. Nenhum processo de intelectualização idealista interfere na sua concepção do homem e das coisas. Se existe uma razão orientadora, essa razão é existencial, móvel, acompanha os momentos e as palpitações da vida. Daí a profunda identificação dessa literatura com o gosto e as aspirações do povo. Tanto que a linguagem de Jorge Amado, sendo assimilada do povo, a ele retorna, precisamente por ser a ele endereçada. E neste propósito igualmente se dirige toda a sua elaboração linguística (PORTELLA, p. 16).

Propósito que, afirma Portella, a crítica academicista não soube ver:

Por isso, não soube entender as intenções que animavam a caminhada do grande rapsodo da Bahia. Essa crítica na verdade lia mal. Muito mal, mesmo. E é mais grave ler mal do que não saber ler. Pelo menos estes não deformam, não mutilam, não ferem a integridade da realização artística. Não sabe essa crítica que tudo o que se constrói em termos de arte, constrói-se violentando o convencional, destruindo o estabelecido. O código da arte é o mais dinâmico de todos os códigos (PORTELLA, p. 17).

Deste modo, a resposta de Roger Bastide (com um olhar externo que permite aquele “estranhamento”¹⁵, que Carlo Ginzburg estuda no seu livro *Olhos de Madeira* (2001), e que fala da possibilidade de enxergar melhor a essência das coisas com um olhar inocente, como se fossem vistas pela primeira vez, e que, algumas vezes, a familiaridade ou proximidade impede) e de Eduardo Portella, contra aqueles críticos que atacam a obra de Jorge Amado por ser “populista”, “reiterativa”, “obscena”, “comercial”, etc., é contundente.

¹⁵ Carlo Ginzburg na primeira parte do seu livro *Olhos de Madeira: Nove reflexões sobre a distância* (2001, p. 29), estuda a noção de “estranhamento”, entendendo-a como aquela experiência de ver algo pela primeira vez, com inocência e com espanto: “Compreender menos, ser ingênuos, espantar-se, são reações que podem nos levar a enxergar mais, a aprender algo mais profundo, mais próximo da natureza”.

A visão de Bastide e Portella permite-nos aproximar Jorge Amado bem mais do *Realismo mágico* ou *maravilhoso* do que do simples naturalismo, ou do realismo do século XIX, uma vez que eles identificam como a narrativa do escritor brasileiro, com o tempo, com suas experiências, com suas viagens, com sua evolução como romancista, sofre um paulatino progresso. Este se expressa na sua libertação dos compromissos políticos, dos atavismos estéticos, fazendo que conduza sua prosa a estruturas mais abertas, que introduza cada vez mais o cômico, o fantástico e que perceba a realidade não de uma maneira sólida, fechada, e sim ampla, diversa e misteriosa como a Bahia que ele tanto amava.

É nos elementos da cultura popular que Amado encontra o caminho para desenvolver sua capacidade como escritor, como romancista. Razão pela qual pensamos que embora ele tenha forte influência de Freyre, sua obra atinge sua própria originalidade e estabelece relações não simplesmente com o movimento regionalista do Nordeste, mas com processos estéticos e ideológicos que estavam se desenvolvendo paralelamente em todo o continente. A maioria deles tendo como objetivo a busca de identidades através do resgate e valorização das culturas populares latino-americanas, reconhecendo a importância vertical das diferentes raízes que as constituem.

A combinação dos elementos populares e “cultos” que Jorge Amado realiza na sua obra, não se exprime apenas no plano do conteúdo, nas temáticas por ele apresentadas: a defesa das tradições religiosas, culinárias, musicais, enfim, culturais, se exprime também através da forma e da estrutura romanesca: o narrador; o tempo; o espaço; a organização do enredo; a linguagem, etc. Assim, por exemplo, encontramos capítulos ou até romances, que incluem receitas de cozinha; invocações a deuses de origem africana ou indígena; relatos com um tempo circular, mítico; combinação de diferentes gêneros literários, tanto os canônicos: epopeia, poesia, drama, como também os modernos e populares: o folhetim, o romance picaresco, o jornalismo (crônica, manchetes, etc.), a literatura de cordel, os cantos religiosos africanos e dos repentistas do nordeste, as adivinhas, etc. Amado combina tudo, criando uma sinfonia narrativa, uma composição híbrida, que abre diferentes interpretações, sentidos, e também suscita outras composições: peças de teatro, adaptações para o cinema, a televisão, músicas e poemas populares, folhetos de cordel, trabalhos acadêmicos, nomes de ruas, de estabelecimentos comerciais, recados de políticos, realização de obras públicas, etc. Enfim, a obra de Amado gera uma cadeia intertextual ampla e diversa.

Ao reconhecer na obra amadiana a sua penetração e diálogo com a cultura popular – razão pela qual seus personagens e seus romances estão cheios de vida, fazem amor, embriagam-se, choram, xingam, sofrem, etc. –, Bastide (1972, p.58) nos fornece elementos

para que reconheçamos que o processo narrativo de Jorge Amado aproxima-se daquele descrito no *Narrador* de Walter Benjamin (1996). O autor alemão diz que o verdadeiro narrador, “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1992, p. 201). Além disso, afirma que o narrador tem uma utilidade social dentro da comunidade, é um homem que sabe dar “conselhos”, transmitir um tipo de ensinamento, situando-se como um “mestre” ou um “sábio”: “Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1992, p. 200). Finalmente, o “grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (BENJAMIN, 1992, p. 214). Aqui vale a pena lembrar um trecho do *Discurso de posse na Academia de Letras* (1972, p.8-9), em que Amado declara:

Penso, assim, poder afirmar que chego à vossa ilustre companhia pela mão do povo, pela fidelidade conservada aos seus problemas, pela lealdade com que procurei servi-lo, tendendo fazer de minha obra arma de sua batalha contra a opressão e pela liberdade, contra a miséria, o subdesenvolvimento e pelo progresso e pela fartura, contra a tristeza e o pessimismo, pela alegria e a confiança no futuro. Seguindo a lição da literatura baiana, fiz de minha vida e de minha obra uma coisa única, unidade do homem e do escritor [...].

A literatura de Jorge Amado foi desde sempre uma literatura engajada, seja com as camadas proletárias ou camponesas, seja com os direitos dos afrodescendentes ou com a cultura popular, sua função social sempre se manifestou, mostrando outra face da condição humana. Amado uniu vida e obra, sua experiência desde criança com o povo, para construir suas narrações. Alguns críticos referem-se pejorativamente a Amado apenas como um contador de histórias, mas é isso que foi Jorge Amado, um contador de histórias, um homem que conseguiu transmitir sua experiência de vida e a de seu povo, fazendo com que pessoas dos mais variados cantões do mundo se identificassem com estas histórias, sentindo como suas as alegrias e tristezas presentes nas suas narrativas: surpreendendo-se com o machismo e a violência dos coronéis, vibrando com os atabaques dos candomblés ou do samba, ficando com água na boca com as comidas descritas, sonhando com uma Gabriela ou uma Flor, navegando nos saveiros do mar da Bahia...

Estes elementos que vimos apresentando na obra de Amado constituem uma proposta literária na qual, como em poucos dos escritores modernos, a alegria, a festa, o lado bondoso do homem, impõem-se frente ao mal, como afirma Mario Vargas Llosa (2006, p. 17):

Encontramos em poucos escritores modernos uma visão tão "sadia" da existência como a que emana da obra de Jorge Amado. Em geral (e creio que haja poucas exceções a essa tendência), o talento dos grandes criadores de nosso tempo deu testemunho, principalmente, do destino trágico dos homens, explorou os sombrios abismos nos quais pode despencar. Como o explicou Bataille, a literatura representou principalmente "o mal" a vertente mais destrutiva e acre do fenômeno humano. Em contrapartida, Jorge Amado, como costumavam fazer os clássicos, exaltou o reverso dessa medalha, a cota de bondade, alegria peculiar e grandeza esplêndida que a existência também contém, que, em seus romances, feitas bem as contas, termina sempre vencendo a batalha em quase todos os destinos individuais. Não sei se essa concepção é mais justa, digamos, que a de um Faulkner ou de um Onetti, que são seu oposto. Mas, graças à sua feitiçaria de consumado escritor e à convicção com que fantasia em suas histórias, não há dúvida de que Jorge Amado é capaz de, com ela, seduzir milhões de leitores agradecidos.

Amado conseguiu que esses "milhões de leitores agradecidos" construíssem com a sua ajuda um imaginário sobre a Bahia, e porque não, sobre o Brasil, mais que reais ou falsos, poéticos, cinzelados com palavras, e não palavras simplesmente de academia, mas também da rua, palavras do povo. Essas palavras que Alejo Carpentier disse que Hernan Cortés não tinha para descrever ao rei da Espanha, a realidade única e maravilhosa do Novo Mundo e que os escritores do NRL deram-se por tarefa procurar.

4 HIBRIDAÇÃO E TRASCULTURAÇÃO NARRATIVA EM *DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS E O SUMIÇO DA SANTA*¹⁶

O objetivo deste capítulo é analisar dois romances do escritor baiano: *Dona Flor e seus dois maridos* e *O sumiço da santa*, para neles identificar os elementos que constituem sua relação com o NRL. Escritos em épocas diferentes, 1966 o primeiro e 1988 o segundo, pensamos que eles nos podem oferecer um marco amplo e representativo do segundo período criativo do autor baiano, o qual – segundo a grande crítica – inicia com o afastamento político, por parte de Amado, do PCB e a publicação de *Gabriela cravo e canela* em 1958. Este período se destacou pela preocupação do autor em buscar na cultura popular, na tradição oral, no plano mítico e maravilhoso, etc., os elementos para a concepção de uma narrativa transcultural, dialógica e carnavalesca, conectando-se, assim, estreitamente com as propostas e preocupações do NRL.

A escolha dos romances obedece a diferentes critérios. Por um lado, *Dona Flor* é uma obra que reflete o amadurecimento estético do romancista, sua liberdade criadora, agora já desprendida dos compromissos partidários e dos preconceitos ideológicos e estéticos que obstaculizavam o extravasamento de sua imaginação e de sua capacidade plena como romancista. *O Sumiço da Santa*, por sua vez, embora tenha 22 anos de diferença em relação à *Dona Flor*, preserva e aprofunda alguns elementos estéticos desenvolvidos pelo autor ao longo da fase que se seguiu à publicação de *Gabriela*, marcada que é pela exploração do riso, do grotesco, da paródia, da ironia, do jogo, do erotismo, do maravilhoso, enfim, pela exploração de múltiplos elementos que se juntam e se interligam para constituir expressões literárias híbridas.

Por outro lado, o estudo de *O Sumiço* apresenta-se pertinente se levarmos em conta que esta é uma das obras derradeiras do romancista. Na verdade, foi seu último grande romance, o que explica, em parte, que não tenha sido suficientemente analisado e tampouco tenha sido posto em diálogo com os outros romances do autor, refletindo não apenas sobre o seu valor e importância dentro da própria obra amadiana como para a literatura brasileira e latino-americana. Neste trabalho quisemos dar-lhe destaque

¹⁶ Como apontamos antes (2.3.3) consideramos, de maneira ampla, a “transculturação narrativa” como um processo de hibridação. Porém, uma vez que este capítulo centra-se na análise textual dos romances selecionados de Jorge Amado, quisemos dar-lhe destaque.

Outro elemento que contribuiu para nossa seleção foi o fato dos dois romances terem como epicentro da ação narrativa a cidade de Salvador e serem qualificadas pelo autor como crônicas da cidade, da vida popular, com seus mistérios, personagens, acontecimentos, alegrias e dores. Por último, os dois romances têm como protagonistas mulheres: Dona Flor e Adalgisa e seus conflitos morais e sociais, os quais aludem ao tipo de dicotomias, radicalismos e dogmatismos, pertencentes a uma ordem atávica e conservadora que caracteriza a sociedade burguesa da maioria de países da América Latina, e que busca através de uma atitude hegemônica apagar os outros tipos de tradições e de vertentes culturais. Com o triunfo sobre os tabus e preconceitos e com a conciliação dos antagonismos que realizam estas heroínas, Amado quer também ensinar que há esperança por um mundo melhor e mais justo, e o faz utilizando-se de processos de hibridação tais como o dialogismo e a carnavalização, o erotismo, o sincretismo e o realismo mágico ou maravilhoso.

4.1 DIALOGISMO E CARNAVALIZAÇÃO LITERÁRIA EM *DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS*

Dona Flor e seus dois maridos aparece publicado pela editora Martins em meados de 1966 com uma tiragem sem precedentes no Brasil: 75.000 exemplares que se esgotaram quase que imediatamente¹⁷. O fenômeno de vendas continuou igual com as edições seguintes da obra, sem falar das traduções para várias línguas e das adaptações do romance para o cinema, para a televisão, o teatro, etc. Por esta razão é lógica a pergunta que faz Juarez da Gama Batista ao iniciar sua análise do texto intitulado “Os mistérios da vida e os mistérios de Dona Flor” (1972, p. 104): “O que haverá de magnificamente, repentino e extraordinário em *Dona Flor e Seus Dois Maridos* a ponto de conseguir esgotar, praticamente em menos de três meses, os 75 mil exemplares da sua primeira edição?”.

Certamente, não foi apenas consequência da mídia, como alguns tentavam impugnar-lhe, em decorrência do sucesso editorial. São muitos os valores que este romance encerra e que fazem dele um texto apaixonante, não apenas para o leitor baiano e brasileiro, mas também para o público estrangeiro que ao longo dos anos tem sido seduzido por esta

¹⁷ Estes dados foram tomados de artigos do jornal *A Tarde*, da época do lançamento do romance: junho – julho de 1966. Por exemplo, em Nota de Redação em 22 de junho de 1966, informa-se que com apenas alguns dias desde seu lançamento o romance já tinha vendido mais de cinquenta mil exemplares; e alguns dias depois – 27 de junho –, o jornal informava que as vendas do livro ultrapassavam os sessenta mil exemplares.

obra. Consideramos que parte dessa riqueza e desse poder de sedução corresponde à forma em que Jorge Amado soube criar um mundo vital, palpitante, a exemplo das receitas e dos pratos bem temperados de dona Flor, que têm de tudo um pouco: amor, morte, alegria, tristeza, festa, carnaval, luto, música, comida, religião, amizade, jogo, etc. *Dona Flor*, portanto, é uma obra polifônica e polissêmica, uma vez que dialoga com diferentes tipos de discursos e de elementos procedentes particularmente da cultura popular. Nesse sentido, para a análise do romance *Dona Flor e seus dois maridos* centraremos a nossa atenção para determinados elementos como o dialogismo e o carnavalesco, o erotismo e o realismo maravilhoso, buscando neles perceber como se constituem o caráter transcultural e híbrido que tem o romance.

A importância do riso na literatura está nas suas origens. Aristóteles na *Poética* identificava três grandes gêneros literários, ou melhor, três estilos de poesia: a epopeia, a tragédia e a comédia. Nas partes que foram resgatadas da obra (que correspondem à análise da epopeia e da tragédia), Aristóteles menciona algumas coisas sobre o gênero cômico. Diz que assim como a tragédia, a comédia nasce de um “princípio de improvisação [...] dos solistas dos cantos fálicos” (ARISTÓTELES, 1984¹⁸, p. 244), e apresenta uma pequena definição para o gênero:

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina é inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor (ARISTÓTELES, 1984, p. 245).

Como vemos, o gênero ou tipo de poesia – no sentido aristotélico de criação literária em geral – que trata do cômico, do riso, do ridículo e que parodia e critica os *vícios* dos homens, tinha entre os gregos grande relevância e prestígio, a ponto de um dos mais importantes filósofos da época (e de todos os tempos) dedicar-lhe suas reflexões. Por esta razão, Bakhtin no capítulo “Rabelais e a história do riso”, do seu célebre livro *A cultura popular na Idade Média e Renascimento* (1987), afirma que há duas épocas na história do Ocidente em que o riso, o cômico, constituem uma visão cósmica, uma “forma universal da concepção do mundo”, estas são: a Antiguidade e o Renascimento. Esta última fundamentava

¹⁸ As referências à *Poética* de Aristóteles pertencem à tradução de Eudoro de Souza e faz parte do Volume II da série **Os Pensadores**, dedicada ao filósofo grego: ARISTÓTELES. *Metafísica (Livro I e II), Ética a Nicômaco, Poética*. São Paulo: Vitor Civita, 1984.

sua compreensão do riso sob as formas e teorias da primeira. Assim sendo, segundo Bakhtin, existem três fontes antigas para a filosofia do riso na época do Renascimento: Hipócrates, Aristóteles e Luciano.

Hipócrates, diz Bakhtin, foi um dos primeiros teóricos do riso e ressaltou em seus tratados de medicina o valor terapêutico deste no tratamento de doenças, e da alegria como elemento fundamental para levar uma vida saudável. “A segunda fonte da filosofia do riso na época de Rabelais [afirma Bakhtin] era a célebre fórmula de Aristóteles: ‘O homem é o único ser vivente que ri’” (BAKHTIN, 1987, p. 59). Deste modo, o riso era considerado um privilégio e uma característica puramente humanos, um “dom de Deus” para distinguir-nos dos animais. A terceira fonte corresponde a Luciano com sua obra *Menipo ou a neciomania*, na qual seu protagonista – Menipo – ri no “reino de além-túmulo” (BAKHTIN, 1987, p. 60). Esta obra exerceu grande influência no Renascimento, particularmente em Rabelais.

Desta maneira, no Renascimento o riso afirma-se como uma concepção sobre o mundo e sobre a realidade, contrapondo-se ao sério e refletindo, através do cômico, sobre aspectos inacessíveis e/ou problemáticos da sociedade, revelando uma verdade, às vezes crua, sobre o mundo, a história e o homem:

[...] o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério, por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais, deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo. (BAKHTIN, 1987, p. 57).

Além do mais, o riso com as formas do grotesco e do carnavalesco aproxima e relaciona elementos diversos, na maioria dos casos, paralelos à ordem oficial da sociedade, formando, assim, uma outra visão do mundo, na qual não existem valores absolutos e sim relativos, híbridos:

[o grotesco carnavalesco] ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo (BAKHTIN, 1987, p. 30).

É por este caminho que transita a obra do segundo período criativo de Jorge Amado, pois, como afirma Roberto DaMatta (1995, p. 129): “Nessa segunda fase, Jorge Amado descobre o carnaval como festa e também como valor – como possibilidade de leitura da realidade e como modo de afirmação positiva do nosso estilo de ser e proceder”. Essa aproximação, associação e relativização dos valores oficiais e hegemônicos da sociedade que o carnavalesco origina, devem-se, em grande medida, ao riso. Este tem, desde suas origens na Antiguidade, o poder de tornar as situações mais leves e mais fáceis de examinar, de romper com as hierarquias fazendo com que o grave e sério se transformem em cômico:

É justamente o riso que destrói a distância épica e, em geral, qualquer hierarquia de afastamento axiológico. Um objeto não pode ser cômico numa imagem distante, é imprescindível aproximá-lo, para que se torne cômico; todo cômico é próximo; toda obra cômica trabalha na zona de máxima aproximação (BAKHTIN, 1998, p. 413).

Dona Flor e seus dois maridos é um romance que trabalha nesta “zona” da qual fala Bakhtin. Isto pode ver-se no caráter cômico que assume a obra tanto no plano da forma quanto do conteúdo. No primeiro caso, Amado inicia seu romance com uma série de frases que marcam o tom burlesco e descontraído que identificará toda a narração. Estas frases são:

Deus é gordo
(Revelação de Vadinho ao retornar)
A Terra é Azul
(confirmou Gagarin, após o primeiro vôo espacial)
Um Lugar para cada coisa e cada coisa em seu lugar
(dístico na parede da farmácia do dr. Teodoro Madureira)
Ai!
(suspirou Dona Flor) (AMADO, p. 9)¹⁹.

Aqui, identificamos o triangulo relacional que define o romance: Vadinho com seu caráter carnavalesco e transgressor; Teodoro com sua forma de vida metódica e dona Flor com seu erotismo, sensualidade e com a conciliação dos polos antagônicos de seus dois maridos. A frase de Vadinho “Deus é gordo”, permite apreciar a maneira como Jorge Amado aproxima o “alto” e o “baixo”, o céu e a terra, produzindo a “degradação do sublime”, própria do “realismo grotesco”:

¹⁹ As citações do romance correspondem à edição da Companhia das Letras, 2008.

No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente *topográfico*. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro (BAKHTIN, 1987, p. 19).

Quando Amado, na voz de Vadinho, define Deus como um ser gordo, aproxima e faz dialogar o alto com o baixo, o sagrado com o profano e o céu com o ventre. Esse Deus onipotente é “rebaixado” à natureza humana. Ao dizer que é gordo, o autor abre as possibilidades para inferir que Deus tem ventre, que é gordo porque come e se come tem que defecar. A frase “A Terra é Azul”, também marca a relação “cósmica” entre o celeste e o terrestre. Ela fala da visão e contemplação de Gagarin da Terra, com o olhar da distância, com um ponto de vista afastado, alto, que torna difícil distinguir em detalhe os objetos e sujeitos, com suas qualidades e imperfeições; portanto, tudo se apresenta frente aos olhos de forma igual: “azul”. O dístico do dr. Teodoro “Um Lugar para cada coisa e cada coisa em seu lugar”, por sua vez, faz referência ao aspecto ordenado, equilibrado e controlado que caracteriza a personalidade do farmacêutico e um lado da existência humana. De tal modo, estabelece-se o antagonismo entre Teodoro e Vadinho e o lado carnavalesco e desmesurado que este representa. A exclamação de dona Flor, finalmente, alude ao campo erótico, sensual, ao prazer dos sentidos. Esse “suspiro” de dona Flor rompe com a distância entre o sagrado e o profano. Se a frase de Gagarin nos mostrava a Terra com uma visão do alto, da distância, a de dona Flor nos translada ao baixo, ao plano sexual e íntimo. Portanto, produz-se a junção do humano e do divino, do excesso e da moderação, Vadinho e Teodoro. Trata-se de uma exclamação de prazer, mas é um “suspiro”, não um grito, e se produz na intimidade, no oculto, no campo do erotismo.

Com esta maneira de abrir o romance, Amado demonstra a influência e vínculos que tem com a tradição clássica e renascentista, pois adota o riso popular como via para apresentar sua visão de mundo. Deste modo, o autor baiano vincula-se diretamente com as origens do romance e com seus grandes mestres como Rabelais e Cervantes, já que como diz Bakhtin (1998, p. 412), é “justamente aqui – no cômico popular – que é necessário procurar as autênticas raízes folclóricas do romance”. Por exemplo, sobre *Dom Quixote* e o antagonismo que há nesta obra entre o idealismo-elevado e o baixo-material, representado em Dom Quixote e Sancho, respectivamente, Bakhtin (1987, p. 20) escreve:

O materialismo de Sancho, seu ventre, seu apetite, suas abundantes necessidades naturais constituem o “inferior absoluto” do realismo grotesco, o alegre tûmulo corporal (a barriga, o ventre e a terra), aberto para acolher o idealismo de Dom Quixote, um idealismo isolado, abstrato e insensível; ali o “cavaleiro da triste figura” parece dever morrer para renascer novo, melhor e maior; Sancho é o corretivo natural, corporal e universal das pretensões individuais, abstratas e espirituais; além disso, Sancho representa também o riso como corretivo popular da gravidade unilateral dessas pretensões espirituais (o baixo absoluto ri sem cessar, é a morte risonha que engendra a vida).

Esta influência da tradição popular, do cômico e do carnavalesco, podemos encontrá-la também na organização propriamente dita da obra, na divisão e nos títulos de cada uma das partes. O primeiro título que chama a atenção é aquele que inaugura o romance:

Esotérica e comovente história vivida por Dona Flor, emérita professora de Arte Culinária, e seus dois maridos – o primeiro, Vadinho de apelido; de nome Dr. Teodoro Madureira, e farmacêutico, o segundo. A espantosa batalha entre o espírito e a matéria. Narrada por Jorge Amado, escriba público estabelecido no bairro do Rio Vermelho, na cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos, nas vizinhanças do Largo de Santana, onde habita Iemanjá, Senhora das Águas (AMADO, p. 17).

A condição de “escriba público” na qual se coloca Jorge Amado, reflete seu caráter de *contador de histórias*, na medida em que sofre a influência da tradição oral para a criação de suas histórias, fazendo depois o registro delas por escrito, seguindo, assim, as três categorias que identifica Nádía Gotlib na passagem de conto oral para o conto escrito ou literário. Estas categorias ou funções que assume o narrador são: a de *contador*, a de *criador* e a de *escritor* (GOTLIB, 1998, p. 13). Com isto, Amado demonstra seu caráter de artista, pois como mostra Gotlib (para o caso do conto, mas pode estender-se para a narrativa em geral), os “embriões do que pode ser uma arte só se consolidam mesmo numa obra estética quando a voz do *contador* ou *registrador* se transforma na voz de um *narrador* [...]” (GOTLIB, 1998, p. 13). Por esta razão, diz a crítica literária, “nem todo *contador de histórias* é um *contista*” (GOTLIB, 1998, p. 13), ou seja: nem todo *contador de histórias* é um *artista*. Mas, concordando com José Saramago (1999, p. 3)²⁰, podemos acrescentar que todo artista – e inclusive quem não é – é de certa forma um contador de histórias:

²⁰ Estamos fazendo referência ao Discurso do escritor por receber o título Doutor Honoris Causa pela UFMG em 1999, o qual se encontra no Boletim de notícias N. 31 desta Universidade.

Que fazemos, os que escrevemos? Nada mais que contar histórias. Contamos histórias os romancistas, contamos histórias os dramaturgos, contamos também histórias os poetas, contam-nas igualmente aqueles que não são, e não virão a ser nunca, poetas, dramaturgos ou romancistas. Mesmo o simples pensar e o simples falar quotidianos são já uma história.

O fato é que tanto no título que abre o romance, quanto nos que identificam cada uma das partes em que se divide a obra, estão presentes estas funções identificadas por Nádya Gotlib. Os outros títulos são: primeira parte, “Da morte de Vadinho, primeiro marido de dona Flor, do velório e do enterro de seu corpo (No cavaquinho, o sublime Carlinhos Mascarenhas)” (AMADO, p. 19); segunda parte, “Do tempo inicial de viuvez, tempo do nojo, do luto fechado, com as memórias de ambições e enganos, de namoro e casamento, da vida matrimonial de Vadinho e dona Flor, com fichas e dados e a dura espera agora sem esperança (e a incômoda presença de dona Rozilda) (com Edgard Coco ao violino, Caymmi ao violão e o doutor Walter da Silveira com sua flauta encantada)” (AMADO, p. 47); a terceira, “Do tempo do luto aliviado, da intimidade da viúva em seu recato e em sua vigília de mulher moça e carente; e de como chegou, honrada e mansa, ao seu segundo matrimônio quando o carregamento do defunto já lhe pesava sobre os ombros (com dona Dinorá na bola de cristal)” (AMADO, p. 193); a quarta, “Da vida de dona Flor, em ordem e em paz, sem sobressaltos nem desgostos, com seu segundo e bom marido, no mundo da farmacologia e da música de amadores, brilhando nos salões, e o coro dos vizinhos a lhe recordar sua felicidade (com doutor Teodoro Madureira num solo de fagote)” (AMADO, p. 281) e a quinta, “Da terrível batalha entre o espírito e a matéria, com acontecimentos singulares e pasmosas circunstâncias, possíveis de ocorrer somente na cidade da Bahia, e acredite na narrativa quem quiser (com um coro de atabaques e agogôs e com Exu a tirar uma cantiga de sotaque: ‘Já fechei a porta já mandei abrir’)” (AMADO, p. 365).

Estes paratextos cumprem a função de síntese dos capítulos e advertem para o tom burlesco, picaresco e irônico, que caracterizará a narração. Neles encontramos igualmente perceptíveis traços de oralidade como é também visível a forte influência da literatura popular, expressos, por exemplo, na técnica do folhetim. O folhetim, do francês “feuilleton”, surge como gênero narrativo na França na década de trinta, em pleno apogeu da imprensa escrita. O termo rapidamente passou a identificar pequenas publicações periódicas nos jornais, histórias ou relatos fragmentados sobre diversos temas, os quais divertiam e despertavam o interesse do público leitor, graças à agilidade na narração e ao suspense criado no final de cada entrega. O romance vê-se afetado por esta nova modalidade narrativa e escritores, tanto conhecidos quanto desconhecidos, começam a publicar seus romances aos pedaços nos

jornais, variando o enredo, introduzindo lances e definindo desfechos segundo o gosto e os requerimentos dos leitores. Rosane Manhães da Rocha e Alexandre Xavier Lima (2010, p. 2) apresentam as características principais do romance-folhetim:

- a) Tipologia textual em narrativa com a presença dos diálogos;
- b) O elemento suspense de episódio para episódio, o que atíça a curiosidade do leitor.
- c) Presença da figura do Herói – homem de gênio superior, solitário entre os medíocres, triunfante entre os vencidos. O herói se move em dois mundos antitéticos: o baixo mundo e a alta sociedade, os extremos da escala social em máxima tensão conflitual.
- d) Oposições binárias (maniqueísmo) – bem x mal, felicidade x amargura, perseguidor x perseguido, generosidade x mesquinhez, resolvidas pela ação heroica de uma individualidade poderosa.

As fontes da técnica folhetinesca são mais antigas. Remontam à Idade Média, à poesia popular, aos cantares de gesta e ao romanceiro ibérico, por exemplo. Os jograis da época cumpriam simultaneamente as funções de historiador, artista e repórter, pois em seus poemas narravam as façanhas dos heróis e guerreiros memoráveis, batalhas e guerras; divertiam com suas mágicas, acrobacias e mímicas e, além disso, informavam sobre as notícias mais destacadas das cidades pelas quais passavam. Nas histórias que narravam, assim como nos romances que recitavam, sobressaía a utilização de técnicas para chamar a atenção do público e manter o seu interesse e o suspense da narração, introduzindo às vezes episódios inesperados ou fazendo pequenas pausas ou comentários. Aliás, a variedade de temas era ampla, incluindo aventuras bélicas, traições de amor, vinganças e assuntos da atualidade. Isto pode se comprovar na definição de “romance”, comentada por J. David Pinto-Correia (1984, p. 24-25):

[...] «poemas populares, de extensão variável, mas nunca muito extensos, como peças de circulação oral, dialogados, em versos de dezesseis sílabas, divididos em dois hemistíquios de oito, com rimas consonantes nas 7^a, 14^a, 21^a e 28^a sílabas, versos agudos ou graves», para os quais enumera os temas («um heroísmo individual, uma aventura bélica, uma traição de amor, uma felonía contra a gratidão, um ódio inexorável, uma memorável vingança») e os traços característicos das componentes discursivas (descrição «mínima», retrato físico e moral deduzível «dos pequeníssimos pormenores subministrados pela ação»), e concluindo com a observação de que os romances «são todos movimento, força primitiva, desdobrada numa vertiginosa sucessão de pequenos quadros e, como um filme, que é também arte primitiva, se decompõe em fotografias justapostas».

Tal “força primitiva” é a que captura Amado, logrando que a narração tenha um caráter vivo e quase teatral, jogralesco, permitindo que o leitor tenha a sensação que está na

praça pública, assistindo a algum tipo de espetáculo, como uma representação, com trilha sonora incluída, como se vê em algumas das pequenas indicações que o autor introduz nos títulos acima citados: “No cavaquinho, o sublime Carlinhos Mascarenhas”, “com Edgard Coco ao violino, Caymmi ao violão e o doutor Walter da Silveira com sua flauta encantada”, “com doutor Teodoro Madureira num solo de fagote”, “com um coro de atabaques e agogôs e com Exu a tirar uma cantiga de sotaque: ‘Já fechei a porta já mandei abrir’”.

Amado combina, assim, o culto e o popular, a tradição literária escrita com a tradição oral. Filia sua obra com a tradição da poesia popular, rompendo com as formas convencionais do gênero narrativo e construindo, assim, seu próprio estilo, como assinala Eduardo Portella (1961, p. 18):

Idêntico fenômeno [de construção de estilo] sucede com Jorge Amado quando, lúcido da tradição culta em que se inscrevia, porém manipulando formas, gêneros e linguagem da literatura oral, levantou o seu edifício estilístico, que violentaria certamente a paisagem convencional. Extraindo elementos do nosso romancista popular e construindo uma frase modulada pelo ritmo do coloquial urbano e rural, Jorge Amado logo se distinguiria como proprietário de um estilo radicalmente seu.

Este fato – a mistura do culto e do popular – permite que sua obra atinja tanto o público menos especializado quanto o conhecedor. Aspecto que explica a proliferação de adaptações da obra do romancista como afirma Claudius Ambruster (1985, p. 140): “Jorge Amado est un des assez rares auteurs à savoir produire en même temps pour le public connaisseur et pour les masses. C’est donc un auteur presque classique, à la fois moderne et populaire. Parce que populaire, on comprend que les mass-médias aient très tôt adapté son œuvre”.

No caso do cordel, Mark Curran em *Jorge Amado e a literatura de cordel* (1981) estuda a relação do romancista com este gênero popular tão difundido no Brasil e centra seu trabalho particularmente na análise de *Os Pastores da Noite*, *Tenda dos Milagres* e *Teresa Batista*. Sobre a influência do folhetim, dos poetas populares e da literatura de cordel na obra de Amado, Curran (1981, p. 11) cita um depoimento em que o escritor afirma:

A literatura de cordel é importante no contexto da cultura brasileira como uma das representações da criação popular. Minha obra se caracteriza por ser uma recriação da vida popular brasileira, em especial da baiana, e assim sendo a literatura de cordel nela aparece e nela também é recriada. No particular, o melhor exemplo é o romance *Teresa Batista*, onde o romancista usa temas caros à literatura de cordel e utiliza a “maneira narrativa do cordel”, inclusive o ABC das feiras nordestinas.

Esta relação de Amado com a tradição popular e suas formas literárias, provém, como ele afirma e como tivemos possibilidade de frisar antes, da preocupação e interesse que sempre teve o escritor pelo povo, por seus problemas e dificuldades, mas também por sua cultura, por suas manifestações estéticas, artísticas. Por este motivo, Curran (1981, p. 12) conclui:

É opinião nossa que o escritor Jorge Amado, no conjunto de sua obra, faz o papel do romancista do povo, o escritor-narrador do mundo literário que corresponde em motivo, conteúdo, sentimento e coração ao poeta popular e da literatura de cordel. Uma vez percebida esta relação básica entre romancista e poeta, entende-se o motivo e o uso da poesia popular da literatura de cordel em toda a obra recente de Jorge Amado. É cultura compartilhada de uma tradição folclórica oral, comum a Amado e aos poetas de cordel.

Isto tem a ver com a análise de Nádya Gotlib da passagem do conto oral para o conto escrito ou o “conto literário” e no caso de Amado para o romance. O escritor baiano no seu caráter de contador de histórias, de narrador, parte da tradição oral, da literatura popular: do folhetim e seu direto derivado brasileiro, o cordel; do romance picaresco, da poesia popular, dos ABC, de sua experiência de vida, dos seus conhecimentos literários, para reunir e combinar todos esses elementos, todas essas influências, e criar uma obra própria, cumprindo seu papel de escritor, de artista. Ora, o diálogo com a tradição popular manifesta-se no valor do riso como elemento constitutivo da estrutura carnavalesca dos seus romances. Em *Dona Flor e seus dois maridos*, isto se comprova, ainda, nas receitas culinárias que introduzem as partes do texto. A receita da primeira parte, que narra a morte de Vadinho, seu enterro e a tristeza de dona Flor, tem como título: “Quando e o que servir em velório de defunto. (Resposta de dona Flor à pergunta de uma aluna)” (AMADO, p. 20). A da segunda parte, que obedece ao tempo de viuvez de dona Flor, do luto e saudade por Vadinho e que narra também o namoro do casal e as circunstâncias que levaram ao seu casamento: “Receita de siri-mole. (Receita de dona Flor)” (AMADO, p. 48). A da terceira parte, que apresenta a carência de dona Flor, sua “vigília de mulher moça” e como depois de quase cair no desespero consegue chegar “honrada e mansa, ao segundo matrimônio”: “Cágado guisado e outros pratos incomuns” (AMADO, p. 194).

Estas receitas motivam o riso e a comicidade com o tom picaresco que elas têm, com o duplo sentido que se origina ao combinar comida e sexualidade, como, por exemplo, nas recordações de dona Flor que introduz o narrador na “moqueca de siri-mole”: “Essas tolas

acham a cebola fedorenta, que sabem elas dos odores puros?”, “Ai era o prato preferido de Vadinho”, “Ia provar o molho, a todo instante, gosto mais apurado ninguém tinha” (AMADO, p. 48). Também se aprecia esse riso na aproximação do alto com o baixo, do plano divino com o humano. A comida destas receitas é para os homens e para os deuses. Estes últimos têm preferências e gostos particulares, como se vê na receita da quinta parte:

Toda quarta feira Xangô come amalá e nos dias de obrigação come cágado ou carneiro (ajapá ou agutã).
 Euá, orixá das fontes, tem quizila com cachaça e com galinha. Iamassê come conquém.
 Para Ogun guardem o bode e o akicó que é galo em língua de terreiro.
 Omolu não suporta caranguejo.
 De espelho e leque, de melindre e dengue, Oxum gosta de acará e de ipeté feito com inhame, cebola e camarão. Para acompanhar carne de cabra, sua carne predileta, sirvam-lhe adun: fubá de milho em dendê e mel de abelhas.
 Oxóssi, encantado de maior respeito, rei do Queto e caçador, é cheio de quizilas. Na floresta enfrenta o javali mas não come peixe se o peixe for de pele, não tolera inhame e feijão branco, e não quer janelas em sua casa — sua janela é o mato.
 Para a guerreira que não teme a morte nem os eguns, para Iansã, não ofereçam abóbora, não lhe dêem alface ou sapoti, ela come acarajé.
 Feijão com milho para Oxumarê, para Nanã caruru bem temperado (AMADO, p. 366).

Aqui identificamos essa “degradação do sublime” da qual falava Bakhtin. Os deuses, neste caso os orixás, à maneira da literatura clássica, participam dos banquetes, comem e bebem; todos eles, homens e divindades, dividem a mesma mesa. Nessas receitas, portanto, encontramos não apenas a mistura de alimentos e temperos, elas representam uma mistura mais ampla. Os pratos descritos são de comida baiana, constituída por várias influências: africanas, lusitanas e indígenas e estabelecem um vínculo estreito entre vivos e mortos, entre o mundo do além e do aquém, entre comer alimento e comer no sentido sexual.

Por outro lado, a comicidade estabelece-se também na contraposição entre o plano baixo, mundano, com alusão ao ventre e à sexualidade que as receitas culinárias refletem e o plano elevado, sublime, que se apresenta no programa da “Orquestra de Amadores Filhos de Orfeu”, introduzindo a quarta parte do romance. Esta narra o casamento de dona Flor com o doutor Teodoro Madureira e a vida harmônica, ordenada, tranquila, metódica e monótona que a protagonista leva com seu segundo marido; então nada melhor para simbolizar esta fase de sua vida que o programa da orquestra, que inclui a composição dedicada à senhora Florípedes Paiva Madureira: “4. Agenor Gómez – Arrulhos de Florípedes – *romanza* como solo de fagote e acompanhamento da orquestra – solista: dr. Teodoro Madureira” (AMADO, p. 282).

Tal contraste marca-se não só pelo fato das receitas fazerem referência a um aspecto meramente mundano, como é a comida, enquanto o “programa” alude à arte, ao

prazer do espírito e não da matéria, mas também no plano da expressão, da linguagem. No caso das receitas há uma linguagem popular, descontraída e informal. Contrariamente, no programa da orquestra, temos uma linguagem culta, oficial, com um vocabulário sublime, que pode apreciar-se no convite para o evento:

A ORQUESTRA DE AMADORES FILHOS DE ORFEU tem a subida honra de convidar vossa excelência e sua excelentíssima família para o concerto comemorativo do sexto aniversário de sua fundação, a realizar-se nos jardins do palacete do casal Taveira Pires, sito ao largo da Graça, nº 5, às 20h30 do próximo domingo (AMADO, p. 282).

No plano do conteúdo, podemos dizer que em *Dona Flor* o riso não tem apenas um sentido formal, aparente. É verdade que com a estrutura carnavalesca e cômica que o romance propõe, Amado quer divertir e, como ele mesmo diz em “Nariz de cera de amigos e xeretas”, “em companhia dos leitores, sorrir à custa de certas ambições e certos hábitos da pequena burguesia definitivamente sem jeito, de quando em vez enternecido com essa ou aquela figura torta porém humana” (AMADO, p. 11). No entanto, através do riso Amado mascara uma visão profunda e crítica sobre a sociedade, que o leitor “ingênuo” pode não perceber por ficar tão só no plano superficial do “divertimento” e acreditar literalmente nas palavras do autor, como afirma Cid Seixas (1996, p. 86) em relação ao romance *O sumiço da santa*, mas que pode ampliar-se também a este romance:

Muita gente ingênua, intelectual, que só sabe ler palavra grave, sisuda, acredita que as palavras deste livro são apenas “deliciosos divertimentos para adultos”, expressão feliz do poeta Carlos Pena Filho. Não esqueçamos, porém, que o velho Jorge é um narrador dissimulado e sinuoso, como se fosse Oxum a dona da sua escrita. Ou, como Guimarães Rosa preferia dizer: “Ele quer na verdade mandar para o diabo várias coisas, mas isto ele faz com tanto charme que a gente lhe acredita com maior razão”.

As palavras de Cid Seixas e de Guimarães Rosa nos permitem entender que Amado assume o riso como um recurso narrativo, que não tem simplesmente a função de divertir e de fazer rir, mas de revelar uma verdade, de dizer e denunciar coisas que através do “sério” se tornam mais difíceis de expressar.

Dona Flor, portanto, é mais que uma história divertida e picante, sobre uma mulher que tem dois maridos, um mulherengo e jogador, que depois de morto retorna para satisfazer os apetites sexuais de sua esposa, e o outro metódico e dedicado, que lhe dá segurança e tranquilidade. É uma obra que rompe com a tradição do romance realista que mostrava a mulher como vítima da moral burguesa, da hipocrisia social. Em contraste com

outras heroínas como Ema Bovary, Anna Karenina, a Luisa de Eça de Queiroz, entre outras, a protagonista de Amado frente ao drama do público e do privado, do amor-paixão e do casamento rotineiro, da “batalha entre o espírito e a matéria” como o autor o define, não se suicida, nem se decide por uma das opções. “Escolhe não escolher”, nas palavras de Roberto DaMatta (2008). Deste modo, Amado “manda para o diabo” os tabus morais e sexuais, a dupla moral de uma sociedade acostumada com as dicotomias, com a exclusão e com os preconceitos. O grito de amor de dona Flor, que atravessa a mentira, a hipocrisia e o medo, não somente serve para salvar Vadinho, é para salvar a nós mesmos mostrando que é através do diálogo, da junção dos polos opostos, da conciliação com o diferente, que a sociedade pode buscar sua liberdade e chegar a um equilíbrio e a uma forma de vida mais justa e feliz:

Foi quando uma figura atravessou os ares, e, rompendo os caminhos mais fechados, venceu a distância e a hipocrisia — um pensamento livre de qualquer peia: dona Flor, nuinha em pêlo. Seu ai de amor cobriu o grito de morte de Iansã. Na hora derradeira, quando Exu já rolava pelo monte e um poeta compunha o epitáfio de Vadinho.
Uma fogueira se acendeu na terra e o povo queimou o tempo da mentira (AMADO, p. 458).

A ruptura com os atavismos morais e culturais, Amado a consegue não por meio da força ou do discurso grave e sisudo, como era o estilo nos seus primeiros romances, realiza-a por meio do riso, pois como diz Bakhtin (1987, p. 78): “O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso”. Eis o poder deste: conseguir falar de tudo, revelar aspectos crus da existência humana, mas ao mesmo tempo divertir, tirando o peso e a gravidade das situações apresentadas. É justamente esse um dos “encantos” de *Dona Flor e seus dois maridos*, e em geral da obra de Jorge Amado. A vida e a alegria se sobrepõem (ou devem se sobrepor) a qualquer adversidade, como indicavam os gregos e como observa Vargas Llosa na obra do escritor baiano (2006, p. 17):

Mas em seus romances — e esse é um dos maiores encantos que se destacam — todas as desventuras do mundo não bastam para dobrar o desejo de sobrevivência, a alegria de viver, o engenho brincalhão para dar a volta por cima do infortúnio, que animam seus personagens. O amor pela vida é tão grande neles que são capazes, como ocorre à excelente dona Flor e seu marido defunto, de ressuscitar os mortos e restituí-los a uma existência que, com todas as misérias que ela implica, está repleta de momentos de prazer e felicidade.

A presença da tradição popular e do carnavalesco como elementos estruturantes em *Dona Flor e seus dois maridos*, concretiza-se no processo de transculturação narrativa que relaciona este romance com a técnica narrativa do NRL. Consideramos que a melhor forma de ver este aspecto é através da análise das figuras de autor e narrador. No século XX, estas categorias foram amplamente estudadas, gerando definições, teorias e posturas diferentes. Para o caso do narrador, podemos citar as visões diferentes porém complementares de Walter Benjamin e Silviano Santiago. Sobre o autor, parece-nos interessante contrapor os posicionamentos de Roland Barthes e de José Saramago.

No segundo capítulo do presente trabalho discutimos o conceito de narrador em Benjamin. Todavia, Silviano Santiago (2000) resume acertadamente os passos que o pensador alemão identifica no processo de evolução histórica deste conceito:

Dessa forma, Benjamin pode caracterizar três estágios evolutivos por que passa a história do narrador. Primeiro estágio: o narrador clássico, cuja função é dar a seu ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência (único valorizado no ensaio); segundo: o narrador do romance, cuja função passou a ser a de não mais poder falar de maneira exemplar ao seu leitor; terceiro: o narrador que é jornalista, ou seja, aquele que só transmite pelo narrar a informação, visto que escreve não para narrar a ação da própria experiência, mas o que aconteceu com x ou y em tal lugar e a tal hora. Benjamin desvaloriza (o pós-moderno valoriza) o último narrador. Para Benjamin, a narrativa não deve estar “interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório”. A narrativa é narrativa “porque ela mergulha a coisa na vida do narrador para depois retirá-la dele” (SANTIAGO, 2000, p. 45-46).

Enquanto Benjamin valoriza o tipo de narrador clássico, aquele que extrai da experiência própria o material narrativo e sabe dar “conselhos” por ser o “mais velho”, o mais experiente, Santiago afirma que o homem pós-moderno não reconhece mais a sabedoria deste – do mais velho –. Para o narrador pós-moderno vale mais o “olhar” do jovem, sua inexperiência, do que a palavra do velho. Portanto, o jovem “pode acertar errando, ou errar acertando”, diz Santiago, e arremata: “De que valem as glórias épicas da narrativa de um velho diante do ardor lírico da experiência do mais jovem? – eis o problema pós-moderno” (SANTIAGO, 2000, p. 35). Para Silviano Santiago o narrador pós-moderno é um observador, alguém que narra não sua própria vivência, mas a dos outros, como quem assiste a um espetáculo da plateia, da arquibancada ou da poltrona da sua casa (SANTIAGO, 2000, p. 35); ele é um “ficcionalista” que constrói a verossimilhança a partir da própria lógica interna do relato e não da sua experiência. Por isso, o “narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem” (SANTIAGO, 2000, p. 47).

Roland Barthes, na década de sessenta, escreve seu célebre texto “A morte do autor”, em que arremete, de maneira contundente, contra esta figura. Para começar, afirma que o *autor* é uma invenção ou, nas suas palavras, uma “personagem moderna”, produto do empirismo e do racionalismo, na procura de dotar de prestígio o indivíduo, à “pessoa humana”, a qual tem exercido seu “império” por muito tempo (BARTHES, 1987, p. 49). Entretanto, segundo sua afirmação, “a linguagem conhece um «sujeito», não uma «pessoa», e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer «suportar» a linguagem, quer dizer, para a esgotar” (BARTHES, 1987, p. 51). Por este motivo, para Barthes o autor não é mais do que a pessoa que escreve: nasce o “*scriptor* moderno” e o Autor fica sepultado (BARTHES, 1987, p. 51).

Nesse sentido, para o pensador francês, o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o texto, e este é o resultado de outros textos procedentes de múltiplas culturas, de múltiplas influências, que se concretizam e adquirem sentido e unidade não no autor, mas no leitor:

[...] um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito (BARTHES, 1987, p. 53).

Desse leitor, assegura Barthes, a crítica clássica nunca se ocupou, debruçando-se apenas no estatuto do autor, da pessoa que escrevia. Assim sendo, conclui seu ensaio com esta sentença: “sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1987, p. 53).

Refletindo sobre esta questão, José Saramago (1999) em seu belo discurso na UFMG em agradecimento ao título Doutor Honoris Causa, se interroga:

[...] se a atenção obsessiva prestada pelos analistas de texto a tão escorregadias entidades, propiciadora, sem dúvida, de substanciosas e gratificantes especulações teóricas, não estará a contribuir para a redução do autor e do seu pensamento a um papel de perigosa secundariedade na compreensão complexiva da obra” (SARAMAGO, 1999, p. 2).

E em seguida também se pergunta:

[...] se a resignação ou a indiferença com que o autor, hoje, parece aceitar a "usurpação", por um narrador academicamente abençoado, da matéria, da circunstância e do espaço narrativos que em tempos anteriores lhe eram exclusiva e inapelavelmente imputados, não será, no fim de contas, uma expressão, mais ou menos assumida, de um certo grau de abdicação, certamente não só literária, de responsabilidades que lhe seriam próprias (SARAMAGO, 1999, p. 2-3).

Portanto, contrariamente à posição de Barthes e de boa parte da crítica literária, o escritor português, apesar de reconhecer a função, no texto, da categoria do narrador, ratifica a existência e importância do autor: “só o autor – repito só o autor – exerce real função narrativa na obra de ficção, qualquer que ela seja, romance, conto ou teatro (onde está o narrador numa obra teatral?), e quem sabe até se na própria poesia, que, tanto quanto sou capaz de entender, representa a ficção suprema, a ficção das ficções” (SARAMAGO, 1999, p. 1). Para ele, o narrador só existe enquanto construção do autor para expressar seus pontos de vista ou juízos, mas é o autor, o escritor como pessoa física, quem cria com seu pensamento, sentimentos, com sua memória, a obra de arte, o romance, o conto, etc.

Para Saramago o autor está presente em todo o livro : “o que digo é que o autor está no livro todo, que o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não conseguiu ser todo o autor” (SARAMAGO, 1999, p. 4). Portanto, assim como disse Flaubert “Madame Bovary c’est moi”, Saramago afirma : “eu sou a Blimunda e o Baltasar do Memorial do Convento, e em O Evangelho segundo Jesus Cristo não sou apenas Jesus e Maria Madalena, ou José e Maria, porque sou também o Deus e o Diabo que lá estão...” (SARAMAGO, 1999, p. 4). E conclui categoricamente: “Quanto ao narrador, se depois disto ainda houver quem o defenda, que poderá ele ser senão a mais insignificante personagem de uma história que não é a sua?” (SARAMAGO, 1999, p. 4).

Nesse leque de posicionamentos a respeito das figuras discursivas de autor e narrador, em Jorge Amado vemos que de maneira geral ele se aproxima do conceito de narrador tradicional ou clássico de Benjamin, já que segundo este, o “grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (BENJAMIN, 1996, p. 214), e, como temos insistido ao longo deste trabalho, é justamente da cultura popular que Amado extrai material para sua narrativa. Ele narra a partir da sua própria experiência, de seu conhecimento e relação estreita com o povo, com seus problemas e com sua cultura, como ele sempre confirmou em seus discursos, entrevistas, cartas, etc. Ele acreditava na sabedoria dos

mais velhos, dos mais experientes: aqueles mestres de capoeira, pais e mães de santo, por exemplo; também no poder do conselho. Assim, ele com sua obra e com seu percurso existencial, insere-se dentro dessa tradição, converte-se no velho sábio cheio de experiência, de anedotas, no contador de histórias, mas também no autor, no artista que consegue levá-las ao plano da escrita, que as transforma em romance, em arte. Configurando-se, assim, como esse *escritor* de que fala Nadia Gotlib.

Nessa perspectiva, pensamos que Jorge Amado, embora reconheça a influência da tradição oral, da poesia popular, do folhetim, da literatura de cordel, dos ABC, etc., e, por conseguinte, do narrador, admite seu papel e seu valor como autor. Quando se coloca como “escriva público estabelecido no bairro do Rio Vermelho, na cidade do Salvador”, está aludindo a ele mesmo, à pessoa física de Jorge Amado como autor do romance. Por isso, seguindo as afirmações de Saramago, identificamos que em *Dona Flor e seus dois maridos*, o autor está presente ao longo do romance e cria um narrador para camuflar-se, para expressar suas ideias, seus pontos de vista e para jogar com as personagens, com seus materiais e fontes narrativas e, particularmente, com o leitor, constituindo, portanto, uma estrutura discursiva dialógica e carnavalesca.

Por tal razão, consideramos que uma boa maneira de abordar as figuras de autor e de narrador em Jorge Amado e, no caso, em *Dona Flor*, seja através da categoria do autor implícito de Wayne Booth. Segundo sua teoria, o autor nunca desaparece, mas se oculta ou se mascara por meio da construção de um narrador, das personagens ou de uma voz que o represente. Este autor implícito é uma espécie de “segundo eu” criado por ele para comandar os fios da narração:

Même un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de marionnettes, ou comme dit Joyce, de dieu indifférent curant silencieusement ses ongles. Cet auteur implicite est toujours différent de «l'homme réel» – quoi que l'on imagine de lui – et il crée, en même temps que son œuvre, une version supérieure de lui-même. Tout roman réussit à nous faire croire en un auteur que l'on interprète comme une sorte de «second moi». Ce second moi présente le plus souvent une version de l'homme extrêmement raffinée et purifiée, plus avisée, plus sensible, plus réceptive que la réalité (BOOTH, 1997, p. 92-93).

De tal modo, o autor implícito controla o tempo, o espaço, a linguagem, as ações, as personagens e inclusive o narrador. Neste sentido, Ligia Chiappini Moraes (1997, p. 19) afirma:

O AUTOR IMPLÍCITO é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do NARRADOR, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na HISTÓRIA. (Os grifos são da autora).

Em *Dona Flor e seus dois maridos*, Amado constrói um narrador indireto, onisciente, que conhece os sentimentos, pensamentos, sonhos e motivações das personagens. Mas por trás dessa figura, identifica-se a presença do autor implícito, querendo insistir, criticar e dirigir o foco narrativo. Isto pode ser visto, por exemplo, nos paratextos que fazem parte da estrutura formal do romance e que estudamos anteriormente. Nessas frases, títulos e receitas, vimos como o autor constrói o caráter cômico que caracteriza a narração aproximando o “alto” e o “baixo” (a “degradação do sublime”), olhando de cima, como Gagarin, de baixo, como Vadinho e de dentro, como dona Flor; introduzindo traços de oralidade e contrapondo o sério com o cômico.

Esse autor implícito revela-se, também, nas pausas e comentários que existem ao longo do romance, graças ao emprego da técnica folhetinesca, para manter a atenção do leitor e suscitar o riso e a expectativa sobre a história relatada. Por exemplo, no engraçado “Intervalo”, na primeira parte da obra. Ali, o autor interrompe a narração sobre o funeral de Vadinho, para inserir um pequeno capítulo, de forte cunho burlesco, no qual se discute a autoria do poema “Elegia à definitiva morte de Waldomiro dos Santos Guimarães, Vadinho para as putas e os amigos”. A famosa “elegia” tem versos como: “jamais outro virá tão íntimo das estrelas, dos dados e das putas, mágico jogral”; “Estão de luto os jogadores e as negras da Bahia”; “Um momento de silêncio em todas as roletas, bandeiras a meio pau nos mastros dos castelos, bundas em desespero a soluçar” (AMADO, p. 41-42). O autor, de forma repentina, desloca o fio do relato, passando de uma situação “séria”, grave, para outra totalmente cômica, permitindo-nos identificar seu domínio da narração e a maneira em que joga e se diverte com a história e com o leitor.

Nesse capítulo, percebemos claramente o riso e o “grotesco carnavalesco”, na maneira como Amado parodia a clássica elegia fúnebre. Este subgênero lírico, desde a Antiguidade, tem-se caracterizado pelo tom grave e cerimonioso, uma vez que expressa os sentimentos de dor e tristeza pela morte de um ser querido. Mas, em *Dona Flor*, esse tom elevado é justamente utilizado para provocar o riso. Ele sofre o processo de “abaixamento topográfico” e se aproxima da zona de contato com o presente inacabado. Porém, longe de

perder com esta incorporação romanesca e com a infiltração do riso, a elegia, como os outros gêneros literários que se “romancizam”, é atualizada e torna-se mais livre, graças ao humor, à ironia e a “autoparodização”, como afirma Bakhtin (1998, p. 400):

Eles [os outros gêneros literários] se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilingüismo extraliterário e por conta dos estratos “romanesco” da língua literária: eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente – e isto é o mais importante –, o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado).

O jogo com o leitor e a comicidade que introduz este autor implícito, continua nos outros comentários que realiza ao longo da narração. Por exemplo, quando tenta mostrar objetividade e imparcialidade sobre os assuntos narrados, denominando-se um simples “cronista”, como no capítulo doze da terceira parte, que descreve as intenções matrimoniais do doutor Teodoro Madureira com dona Flor:

O cronista dos matrimônios de dona Flor, de suas alegrias e aflições, foi apenas fiel á verdade não colocando doutor Teodoro na lista dos pretendentes cujas candidaturas as comadres propuseram, pois nenhuma delas se lembrou do boticário, não vindo seu nome à baila naqueles saborosos cavacos em torno da viuvez de dona Flor, quando todas queriam distraí-la (AMADO, p. 263).

Este tipo de interferências na narração permite que o papel do leitor seja mais ativo e dinâmico, uma vez que não há uma estrutura tradicional: cronológica, ordenada, objetiva. Através da comicidade, o autor aproxima o leitor da história que está narrando e também das personagens, dialoga com ele criando um tipo de cumplicidade literária. Ora, este autor implícito se expressa às vezes (na maioria) na voz do narrador e noutras na das personagens, como acontece com a receita da quinta parte do romance – “Comidas e Quizilas de Orixás” –, na qual, por meio da voz de Dionísia de Oxóssi, detalha as comidas que gosta Oxalá, relacionando os gostos e características deste orixá com a personalidade do doutor Teodoro:

Doutor Teodoro é de Oxalá, logo se vê pelo modo sério e pela compostura. Quando está luzindo terno branco e leva seu fagote igual a um pássaro, parece Oxalufã; Oxalá velho, o maior dos orixás, o pai de todos. Suas comidas são ojojó de inhame, ebó de milho branco, cata sol e acaçá. Oxalá não gosta de temperos, não usa sal nem tolera azeite (AMADO, p. 366).

Porém, a personagem que melhor revela a presença do autor implícito, é dona Flor. Através da voz dela, o autor desde o início da obra – no “bilhete recente de dona Flor ao romancista” – apresenta o conflito central do texto: “Me diga o senhor, que escreve nas gazetas: por que se há de precisar sempre de dois amores, por que um só não basta ao coração da gente?” (AMADO, p.15). Igualmente, na receita da terceira parte da obra, que descreve o tempo de viuvez, de luto e de anseios sexuais de dona Flor, identificamos a voz do autor, quando, por meio da personagem, comenta:

Mas, se vosso hóspede quer ainda caça mais supimpa e fina, se busca o *non plus ultra*, o xispeteó, o supra-sumo, o prazer dos deuses, porque então não lhe servir uma viúva, bonita e moça, cozinhada em suas lágrimas de nojo e solidão, no molho de seu recato, nos ais de sua carência, no fogo de seu desejo proibido, que lhe dá gosto de culpa e de pecado?
Ai, eu sei de uma viúva assim, de malagueta e mel, em fogo lento cada noite cozinhada, no ponto exato para ser servida. (AMADO, p. 194).

Amado, assim, rompe com o discurso monológico, com a distância épica, aproximando e estabelecendo um diálogo entre autor, narrador, personagens e leitor. Nesse sentido, a figura do autor implícito ajuda à aproximação com o objeto de representação, com a realidade e o contexto em que se inscreve a obra, porque como afirma Bakhtin (1998, p. 427): “O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo da familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida”.

Em *Dona Flor e seus dois maridos*, esta característica pode identificar-se claramente no plano da linguagem. O autor implícito, por meio da voz do narrador e das personagens, critica os tabus morais e sexuais do romance tradicional e da cultura conservadora, que evitava falar abertamente sobre o corpo. De maneira similar, como outros autores do NRL (García Márquez, Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, entre outros), Jorge Amado cria nesta obra um narrador que, à maneira do humanismo clássico e renascentista, canta a figura humana, as suas características elevadas, como sua beleza, seu pensamento, seu anseio de liberdade e sua capacidade de amar. Porém, também às suas peculiaridades corporais, órgãos genitais, necessidades fisiológicas: comer, beber, fazer sexo, urinar, defecar, etc., ligadas com as partes “baixas” do corpo (ventre e genitais).

Amado procura inspiração e material narrativo na cultura popular, na linguagem do povo, salpicada às vezes de grosserias e obscenidades. Mascarado através da figura do autor implícito, faz uso do “vocabulário da praça pública”, como o denomina Bakhtin (1989).

Por exemplo, na segunda parte, o narrador, comentando o episódio em que Flor, finalmente, concede sua virgindade a Vadinho e os dois vão confessar aos tios dela o acontecido, expressa-se da seguinte maneira: “Vinham confessar o irremediável; ele tinha lhe tirado os tampos, comido o cabaço, necessitavam casar” (AMADO, p. 111). Outro exemplo claro desta linguagem, pode ser visto no vocabulário que Vadinho utiliza na intimidade com dona Flor: “– Mas tu é pelada, meu bem, quase pelada... Que coisa doida e mais linda...” (AMADO, p. 114); “Meu doce de coco, minha flor de manjerição, sal de minha vida, minha quirica pelada, tua xoxota é meu favo de mel” (AMADO, p. 122).

Esta fala popular, da “praça pública”, também se exprime na voz de outros personagens. Mirandão, o grande amigo de Vadinho, por exemplo, quando dona Rozilda, mãe de dona Flor, descobre a armadilha montada pelos dois amigos para enredá-la com a história de Vadinho ser rico e importante, sentencia: “– Aí está... Que garantia a gente tem? Nenhuma,,,. Até motor de caminhão, quando se conserta, tem garantia de seis meses... A gente, quando pensa que está instalado na vida, que as coisas finalmente se acertaram, aí emboceta tudo, o santo cai do andor e vira lixo...” (AMADO, p. 103); Dionísia, por sua vez, quando Norma e dona Flor vão pedir para ela deixar o filho para Flor criar, pois elas pensam que o pai é Vadinho, a filha de Oxóssi cheia de raiva e indignação responde: “Mas quem vai criar ele sou eu e como bem entender. Vai ser o bamba da zona, com ele ninguém vai tirar cantiga de sotaque e não vou dar pra ricaça nenhuma que não quis ter o trabalho de parir...” (AMADO, p. 146); dona Norma, personagem simpática do romance, também tem falas cheias de gírias, de ditados e de humor picante. Por exemplo, recomenda a dona Flor, quando ela está na pior fase do luto, que não fosse tão agressiva com seus pretendentes: “Por que não uma recusa gentil: ‘Sinto-me honrada, porém sou uma cretina, minha xoxota não tem mais uso, só serve para fazer pipi, não quero saber de casamento’” (AMADO, p. 216).

Este vocabulário tem sido duramente questionado por alguns críticos, qualificando o autor como “obsceno” e até “pornográfico”. Porém, isto revela, mais uma vez, a má leitura, como disse Eduardo Portella, que um setor da crítica literária tem realizado da obra de Jorge Amado, sem entender o sentido alegórico que todas estas alusões têm. Quando Amado incorpora este tipo de linguagem, reflete sua formação humanista que, como em Boccaccio, em Rabelais ou em Cervantes, vê na aproximação ao corpo todas as características e necessidades que este tem, não somente a representação “do corpo individual nem da vida material particular, mas sim do *grande corpo popular da espécie*, para o qual o nascimento e a morte não eram nem o começo nem o fim absolutos, mas apenas as fases de um crescimento e de uma renovação ininterruptos” (BAKHTIN, 1987, p. 76).

A *ambivalência* entre *destruição* e *criação*, entre o nascimento e a morte, que gera a aproximação do “baixo corporal”, corresponde, segundo Bakhtin, ao ciclo vital da natureza e a uma ordem cósmica. É o carnaval que permite este tipo de ambivalências e de trânsitos entre diferentes campos ontológicos. No carnavalesco a morte e a vida estão estreitamente ligadas, num constante processo de renovação. Daí a morte de Vadinho ter acontecido durante o carnaval. Por isso, nessa concepção, não existe uma morte total e tampouco uma vida eterna.

Quando Vadinho morre, falece também uma parte de dona Flor e termina uma velha ordem: da mulher tradicional, casada com um homem jogador e mulherego, ao qual tem que respeitar e obedecer. No entanto, produz-se o nascimento de um novo estado das coisas, de um outro ciclo na vida dela: a necessidade de um novo marido, mas desta vez um homem honesto, bem sucedido, que possa lhe oferecer o conforto e estabilidade emocional e econômica que com o outro nunca teve. Nessa busca, casa-se com o dr. Teodoro Madureira. Só que quando consegue este marido, sofre pelo prazer erótico que tinha com o defunto. Por esta razão, o morto retorna, porque como afirma Roberto DaMatta (1995, p. 132), com relação ao tipo de sociedade brasileira que *Dona Flor* representa, “a morte mata, mas os mortos não morrem, já que estão perpetuamente ligados aos vivos por meio de laços eternos. Nesse sentido, Dona Flor representa o elo entre a vida e a morte e entre o homem e a mulher, mas numa perspectiva mais precisa e profunda, ela é a ponte entre dois modos de vida”.

Tais modos são identificados pelo antagonismo entre o lado privado, erótico e desordenado de Vadinho e o lado organizado, metódico e harmônico de Teodoro. Dona Flor passa, assim, de um polo ao outro, do dionisíaco ao apolíneo. Mas, como disse antes, o morto volta, só que como espírito (*egun*), visível e tangível apenas para ela. Por seu sentido carnavalesco, o mundo que apresenta o romance “vira de cabeça para baixo”, na expressão de DaMatta (1987), e o primeiro marido público de dona Flor, torna-se o amante privado. Dona Flor concilia, assim, os dois campos antagônicos, o dionisíaco e o apolíneo, o público e o privado, o lado descontrolado e imprevisível com o lado metódico e mesurado, constituindo um exemplo original de dialogismo e hibridismo literários e sociais:

No plano ideológico, Dona Flor é uma construção originalíssima da ambiguidade e do hibridismo como valores sociais. Proposta original e pioneira que rompe com a tradição dualística, aristotélica-cartesiana do Ocidente, abrindo uma alternativa muito mais ajustada a um mundo globalizado, no qual várias culturas se encontram e os dilemas morais tendem a se multiplicar (DAMATTA, 1987, p. 132).

Pensamos que a intenção de Jorge Amado com o recurso do autor implícito e, em geral, com a estrutura carnavalesca que propõe a obra, resume-se um pouco na frase que antes citamos de Cid Seixas (1996, p. 86): “Não esqueçamos, porém que o velho Jorge é um narrador dissimulado e sinuoso, como se fosse Oxum a dona da sua escrita”. Através deste tipo de proposta narrativa, Amado joga e dialoga com o leitor e com sua própria narração. Às vezes se esconde, noutras aparece inserindo um comentário, parodiando, ironizando, etc. Na verdade, como disse Cid Seixas (1996, p. 87), não podemos afirmar que sua intenção consciente seja “divertir ou despistar”. Pode ser que sejam as duas: divertir despistando. Mas, esta estratégia narrativa do autor implícito, nos fornece um argumento a mais para mostrar que o caráter lúdico, cômico e dialógico que este recurso traz à narração, faz parte tanto da estrutura carnavalesca que tem o romance como da revelação de uma verdade profunda sobre o ser humano, pois com a carnavalização literária, suprimem-se diferenças, estabelecem-se vínculos, relacionam-se diferentes campos discursivos e gêneros literários. De tal modo, em *Dona Flor*, vemos como se destaca a polifonia, o autor dialoga com/e através do autor implícito, do narrador, das personagens, criando pontes de comunicação entre estes e o leitor. Além do mais, nessa estrutura narrativa que apresenta o romance, o humor, a ironia, o tom alegre e descontraído, tomam conta da narração e se celebra a vida com seus prazeres e desditas.

4.3 O EROTISMO EM *DONA FLOR*

A estrutura carnavalesca e dialógica que apresenta *Dona Flor* pode rastrear-se em outro processo de hibridação e transculturação da obra: o erotismo. Pensamos que este conceito pode servir-nos para estudar a construção das personagens principais do romance: Vadinho, Teodoro e dona Flor, e o drama em que eles se desenvolvem. Sobre o conceito de erotismo podemos dizer que nele vinculam-se elementos de diversas índoles, tanto do real quanto do simbólico. O corpo, por exemplo, é só um elemento significante, simbólico e a junção física, sexual, não constitui um fim em si mesmo, como tampouco a reprodução. A sexualidade pertence à ordem da natureza e seu objetivo é a procriação, enquanto o erotismo é uma construção cultural e humana. Por conseguinte, o erotismo apresenta-se como paródia da reprodução, pois como afirma Severo Sarduy (1974) (escritor cubano e personagem de Jorge Amado, em *O sumiço da santa*), no erotismo, o importante é o jogo, o excesso, sem nenhuma função ou finalidade diferente à do prazer pelo próprio prazer. Por isso, o erotismo tem um

sentido carnavalesco e lúdico, presente, também, na sua relação com o barroco, já que nestes dois campos produz-se uma transgressão do útil:

Juego, pérdida, desperdicio y placer: es decir, erotismo en tanto que actividad puramente lúdica, que parodia de la función de reproducción, transgresión de lo útil, del diálogo “natural” de los cuerpos. En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje – el de los elementos reproductores en este caso –, sino su desperdicio en función del placer (SARDUY, 1974, p. 103).

Nesse sentido, o erotismo é característico apenas da espécie humana. Ele atinge um nível superior ao da simples reprodução, já que através dele o homem vai além da satisfação do impulso sexual. Como afirma Bataille em seu clássico livro *El erotismo* (1985)²¹, neste agem forças profundamente intensas, como o desejo, a morte, a religião. Isto porque, com a experiência erótica, o homem que é um ser descontinuo por natureza, quer dizer, perecível, mortal, entra, por um instante – o instante de prazer, de êxtase –, na ordem da continuidade, da eternidade, uma vez que com sua(seu) amada(o) tem a ilusão da fusão perpétua. Com isto, entra em cena a morte, pois o(a) amante pensa que a união com o ser amado será eterna:

La posesión del ser amado no significa la muerte, al contrario, pero la muerte está comprometida en su búsqueda. Aunque el amante no pueda poseer al ser amado, piensa a veces en matarlo: a menudo preferiría matarlo a perderlo. Desea en otros casos su propia muerte. Lo que está en juego en esa furia es el sentimiento de una continuidad posible observada en el ser amado. (BATAILLE, 1985, p. 34).

Deste modo, Vadinho é um personagem cujo caráter está marcado pelo erotismo. Para começar, a denominação que faz o autor deste herói ou, melhor dito, anti-herói, resume sua condição de libertino, já que o seu apelido provém do verbo vadiar: “Andar ociosamente de uma parte para outra: andar à turma”; “Levar vida ociosa”; “Brincar, divertir-se”; “não estudar”; “vagabundear”, “andar em farra”. Isso fica claro desde sua primeira aparição no romance, justamente morrendo em pleno carnaval, ao som do samba de roda, devido aos seus abusos com a cachaça e à vida desordenada que levava:

²¹ Originalmente o livro foi publicado em 1957 em França com o título *L’erotisme*. Neste trabalho contamos com a tradução espanhola da editora Tusquets.

[...] Vadinho caiu no samba com aquele exemplar entusiasmo, característico de tudo quanto fazia, exceto trabalhar. Rodopiava em meio ao bloco, sapateava em frente à mulata, avançava para ela em floreios e umbigadas, quando, de súbito, soltou uma espécie de ronco surdo, vacilou nas pernas, adernou de um lado, rolou no chão, botando uma baba amarela pela boca onde o esgar da morte não conseguia apagar de todo o satisfeito sorriso do folião definitivo que ele fora (AMADO, p. 17).

Vadinho é um personagem que ama os prazeres mundanos. Desligado de qualquer preconceito e sem crises de moral ou de consciência, como as que atacam ao seu bom amigo Mirandão. Nele, os excessos, o jogo, a busca do prazer pelo prazer, a *transgressão* dos *interditos* sociais e morais, fazem-se presentes, demonstrando, assim, sua natureza erótica, pois como afirma Bataille: o erotismo é em essência *transgressão* a uma ordem estabelecida, à aparência social e aos *interditos* que formula a sociedade. Daí seu poder, seu mistério (BATAILLE, 1985, p. 346-347). Aliás, diz o autor francês, esta experiência – o erotismo – é, talvez, a mais intensa que consegue experimentar o ser humano, somente comparável com a da santidade, sua aparente contrária, que é socialmente aceitável e até ideal de vida para muitos. Embora sejam experiências aparentemente opostas, sua proximidade é maior do que pode pensar-se, pois as duas tocam o ser no “más íntimo” de sua condição humana; as duas são experiências transcendentais, já que vinculam a morte, a entrega total e oferecem ao homem a ilusão da continuidade. Por estas razões, aponta Bataille, o libertino e o luxurioso estão mais próximos do estado de santidade, do que o homem sem desejo (BATAILLE, 1985, p. 170).

Isto nos permite inferir que a condição de libertino que tem Vadinho, aproxima-o mais do estado de santidade do que da culpa e da condenação, podendo-se confirmar quando o narrador compara-o com a imagem do anjo de uma das igrejas barrocas da Bahia, assemelhando os gestos e a mistura de ternura e insolência dos dois:

Havia no corredor, entre a nave e a sacristia, uma espécie de altar, e nele um anjo talhado em madeira, escultura anônima e popular, talvez do século XVII, e era como se o artista houvesse tomado Vadinho de modelo; a mesma fisionomia inocente e desavergonhada, a mesma insolência, idêntica ternura. Estava ele ajoelhado ante a imagem, bem mais recente e barroca, de uma santa Clara, e para ela estendia os braços. Certa ocasião d. Clemente levara Vadinho a ver o altar e o anjo, queria saber se o boêmio dar-se-ia conta da parecença. Vadinho pôs-se a rir apenas enxergou as imagens.

– Por que ris assim? – perguntou-lhe o frade.

– Que Deus me perdoe, padre... Mas não parece que o anjo está fretando a santa?

– Está o quê? Que termos são esses, Vadinho?

– Desculpe, dom Clemente, mas é que esse anjo tem uma cara manjada de gigolô... Nem parece anjo... Espie o olho dele... olho de frete... (AMADO, p. 50-51).

Esta comparação entre o libertino – Vadinho – e o anjo, remete, também, à relação entre o sério e o cômico, entre o “alto” e o “baixo” que provoca o riso e o carnavalesco. Nesse sentido, Octavio Paz (1969) vê a libertinagem como um ascetismo inverso, pois nos dois há um endurecimento seja dos sentidos, do corpo ou do espírito:

La carcajada es una relajación; el ascetismo, una rigidez: endurece al cuerpo para preservar el alma. Puede parecer extraño que cite al libertino al lado del asceta; no lo es: el libertinaje también es un endurecimiento, primero del espíritu y después de los sentidos. Un ascetismo al revés. Con su penetración habitual, Sade afirma que el filósofo libertino ha de ser imperturbable y que debe aspirar a la insensibilidad de los antiguos estoicos, a la ataraxia. (PAZ, 1969, p. 15).

O libertino é um ser que calcula, que procura dominar, submeter, ainda correndo o risco de ser submetido, de ser seduzido. Portanto, o sedutor encontra-se bem próximo do asceta, já que este último quer dominar seu corpo, seus sentidos, para enriquecer seu espírito, para alcançar o êxtase místico; o libertino, por sua vez, quer submeter seus sentidos para dominar os sentidos do outro, para assim chegar, por uma outra via, também ao êxtase. Por esta razão pensamos que Jorge Amado elabora esta cena, estabelecendo uma relação de causalidade entre o erotismo e o ascetismo, entre Vadinho e o anjo, não apenas pelo parecido físico, mas pela mistura que há entre os dois, do mundano e do profano, do humano e do divino. Isto se comprova com o fato de Vadinho ter conseguido transitar pelos dois mundos, pelos dois planos: terrestre e celeste. Esta característica angélica de Vadinho faz dele um personagem fenomenológico, já que está em contato estreito com as coisas, com sua essência, e, aliás, por esta razão, é que traz uma mensagem para dona Flor do mundo do além. Consegue revelar para ela e para o leitor uma verdade: que não é por meio da exclusão que se pode encontrar a felicidade, tampouco do radicalismo, é através da junção de opostos, da conciliação e união de diferenças, do *sim* e do *não*, dos dois maridos, que ela pode ser completa: “Para ser feliz, precisas de nós dois. Quando era eu só, tinhas meu amor e te faltava tudo, como sofrias! Quando foi só ele, tinhas de um tudo, nada te faltava, sofrias ainda mais. Agora, sim, és dona Flor inteira como deves ser” (AMADO, p. 448).

Por outro lado, a cena apresenta Vadinho como um sedutor e a sedução, antes de tudo, é um jogo. Um jogo perigoso no qual corre-se o risco de que aquele que seduz seja

também seduzido. Vadinho é um amante do jogo, do risco, de transcender o limite. Isto faz dele um grande sedutor; aliás, conhece as regras e as consequências da sedução e aquilo que o apaixona deste jogo, como com a roleta, o baralho, o bacará, etc., é a incerteza de saber o que acontecerá. Mas, como nos outros jogos que é viciado, no da sedução também aposta o que tem, embora saiba que pode perder tudo.

Seduzir, diz Jean Baudrillard em *De la seducción* (1981), é, de certa maneira, um desafio, com a diferença que neste procura-se levar o rival ao campo da nossa força, enquanto na outra – na sedução – busca-se levá-lo ao terreno da nossa fraqueza. Vadinho pratica esta arte, mas na procura por seduzir a Flor (possivelmente simbolizada na santa da igreja à qual o anjo aparentemente está tentando seduzir), sem perceber, é ele quem também fica seduzido, cativo pelos encantos, tanto físicos quanto espirituais da moça. Com ela, encontra o calor do lar perdido, da imagem materna que nunca teve. É por isso, entre outras coisas, que o grande sedutor da Bahia decide casar-se com ela:

Capricho mesmo, ele tinha apenas um: estar a sós com Flor, tomá-la nos braços, vencer sua resistência e pudicícia, ir-se apossando dela pouco a pouco, a cada encontro. Amarrando-a nas cordas do desejo mas amarrando-se ele também, preso a esses olhos de azeite e espanto, a esse corpo fremente e arisco, ávido de vontade, contido de pudor. Preso sobretudo à mansidão de Flor, à atmosfera doméstica, ao ambiente de lar próprio da graça simples da moça, de sua quieta beleza, atmosfera a exercer poderoso fascínio sobre Vadinho (AMADO, p. 99).

Vadinho é um libertino e sedutor, mas não é aquele do tipo do romance realista europeu: refinado, mesurado, com formas elegantes, culto, do tipo de Dom Juan, de Valmont ou de Casanova. Vadinho faz o tipo de galã latino-americano, tropical, popular, que conquista não com refinamentos e palavras bonitas, mas com o uso de uma linguagem franca, direta e até devassa. Cativa com sua alegria contagiante, com seu fogo, com seu beijo de cebola crua, como lembra com saudade dona Flor depois que ele morre: “Ai, nunca mais seus lábios, sua língua, nunca mais sua ardida boca de cebola crua! (AMADO, p. 49).

Por este motivo, Vadinho acende as paixões e apetites ocultos de dona Flor, e seu recato e pudor vão caindo, paulatinamente, ante o fogo que dele emana. É tanta a força do desejo que Vadinho desperta em dona Flor que, inclusive quando ele morre, frente ao seu cadáver nu, ela não pode deixar de pensar no prazer que ele lhe proporcionava:

Dona Flor contemplou o corpo do marido, antes de chamar os prestimosos e impacientes vizinhos para a delicada tarefa de vesti-lo. Lá estava ele, nu como gostava de ficar na cama, uma penugem doirada a cobrir-lhe braços e

pernas, mata de pelos loiros no peito, a cicatriz da navalhada no ombro esquerdo. Tão belo e másculo, tão sábio no prazer! Mais uma vez as lágrimas assomaram aos olhos da jovem viúva. Tentou não pensar no que estava pensando, não era coisa para dia de velório.

Ao vê-lo assim, porém, largado sobre o leito, inteiramente nu, não podia dona Flor, por mais esforço que fizesse, deixar de recordá-lo como era na hora do desejo desatado: Vadinho não tolerava peça de roupa sobre os corpos, nem pudibundo lençol a cobri-los, o pudor não era seu forte. Quando a chamava para a cama, dizia-lhe: "vamos vadiar, minha filha"; era o amor, para ele, como uma festa de infinita alegria e liberdade, á qual se entregava com aquele seu reconhecido entusiasmo aliado a uma competência proclamada por múltiplas mulheres, de diferente condição e classe. (AMADO, p. 26-27).

Vadinho é um gigolô, capaz de roubar as pequenas economias de sua mulher para gastá-las nos cassinos, no jogo e na farra, mas sua ternura, misturada com sua sensualidade, sua simpatia, e, principalmente, com sua “sabedoria na cama”, fazem com que dona Flor esqueça as coisas ruins e não consiga viver sem ele, inclusive depois que este morre e consegue um novo marido, dedicado e compreensivo como o doutor Teodoro. Vadinho personifica a transgressão, o mundo privado, oculto, a paixão mundana. O amor que ele dá a dona Flor é uma mistura de gozo e sofrimento, de inquietude, imprevisível, mas é isso que atrai a Flor, já que como diz Bataille (1985, p. 332) a força do amor radica na incerteza de ter o ser amado e na angústia de poder perdê-lo. É por esse amor que ela clama e faz retornar Vadinho do reino da morte:

Também de meu amor precisas para ser feliz, desse amor de impurezas, errado e torto, devasso e ardente, que te faz sofrer. Amor tão grande que resiste à minha vida desastrada, tão grande que depois de não ser voltei a ser e aqui estou. Para te dar alegria, sofrimento e gozo aqui estou. (AMADO, p. 448).

Dr. Teodoro Madureira, por sua vez, identifica-se pelo distico: “Um lugar para cada coisa e cada coisa em seu lugar”. Se em Vadinho destacávamos a transgressão, a desordem, a folia, o jogo, etc., como elementos do seu caráter, constituindo-o, assim, em representação do erotismo, o farmacêutico é sua antítese. O respeito rigoroso das regras, o método, a seriedade, a sobriedade, a moderação, são algumas de suas características. É por esta razão que o narrador o compara com Oxalá e diz que o Dr. Teodoro talvez seja filho dele. Oxalá no candomblé representa o equilíbrio, já que tem duas fases: é um homem velho, sábio e paciente e, também, um homem novo, forte e impulsivo.

Deste modo, marca-se o antagonismo entre o Dr. Teodoro e Vadinho, similar ao que existe entre Oxalá e Exu, o santo de Vadinho. Este último gosta da diversão, de vadiar, do jogo, da luxúria, da vida sem regras; gosta da cachaça e da comida bem temperada. Com isto, segue o perfil do seu santo: “Comida de Exu é tudo quanto a boca prova e come, mas bebida é uma só, a cachaça pura. Nas encruzilhadas Exu aguarda sentado sobre a noite para tomar o caminho mais difícil, o mais estreito e complicado, o mau caminho no dizer geral, pois Exu só quer saber de reinação. Exu mais reinador o de Vadinho” (AMADO, p. 366). O doutor Teodoro, pelo contrário, é amante do controle, da organização, do método; gosta da música culta, interpreta o fagote, diferente da música popular e carnavalesca da que gostava Vadinho.

Estes são os elementos que o boticário introduz na vida de dona Flor e que ela também gosta e precisa, tornando sua vida mais tranquila, apaziguada e organizada, como o próprio Vadinho reconhece quando volta do além:

Só posso ser Vadinho e só tenho amor para te dar, o resto todo de que necessitas quem te dá é ele; a casa própria, a fidelidade conjugal, o respeito, a ordem, a consideração e a segurança. Quem te dá é ele, pois o seu amor é feito dessas coisas nobres (e cacetes) e delas todas necessitas para ser feliz (AMADO, p. 448).

O doutor representa a ordem, a segurança e a aparência pública e social que dona Flor não tinha com Vadinho, mas que almejava. Dentro da teoria do erotismo, Teodoro simboliza o amor conjugal, mesurado, tranquilo, a sexualidade lícita e rotineira que caracteriza o casamento. Este, portanto, apresenta-se como avesso ao erotismo, já que pelo geral leva àquilo: ao hábito da sexualidade. O matrimônio é do campo da sexualidade “lícita”; nele não existe o perigo, a emoção da transgressão, que caracteriza o erotismo. Nesse sentido, Bataille (1985, p. 152) afirma: “El matrimonio es antes que nada el marco de la sexualidad lícita. «No cometerás adulterio.» En las sociedades más puritanas, el matrimonio al menos está fuera de causa. Hablo, sin embargo, de un carácter de transgresión que permanece en la base del matrimonio”.

Isto se comprova no texto, por exemplo, quando na noite de bodas, o narrador, em tom irônico, comenta os pensamentos do doutor Teodoro sobre o matrimônio e sobre o que significa para ele uma esposa:

Não confundas, na cama, tua esposa com mulher da vida, com despuorada marafona; com meretriz paga para a satisfação do homem, para o vício, de quem se abusa e com quem se pode agir sem levar em conta a compostura e o pudor. Para a luxúria existem as raparigas e seu triste ofício. As esposas

são reservadas para o amor. E o amor, tu o sabes, Teodoro, é feito de mil coisas diferentes e importantes. Inclusive de desejo, mas de um desejo tão do espírito quanto da matéria; cuidado em não torná-lo sórdido e obsceno (AMADO, p. 284).

Esta ideia do amor conjugal que tem Teodoro, caracterizado pelo respeito, pelo pudor e pela sexualidade moderada, complementa-se com a promessa de fidelidade eterna, realizada na lua de mel: “— Nossa lua-de-mel vai durar tempo infinito... Serei fiel a você a vida inteira, minha querida, jamais olharei outra mulher, vou lhe amar até a hora de minha morte” (AMADO, p. 291). Como podemos ver, o antagonismo entre Teodoro e Vadinho é claro. O amor deste último é mais de carne que de espírito, é devasso, impudico, incontrolável, tormentoso, infiel, enquanto o de Teodoro é mais espiritual, calmo, harmonioso e fiel. Isto se evidencia, também, na linguagem que utilizam os dois personagens. Como vimos, Vadinho utiliza com dona Flor um vocabulário debochado, que faz referência ao “baixo corporal”, com alusões diretas aos órgãos sexuais, o qual remete à fala popular da “praça pública”. Sobre este tipo de linguagem e sua paulatina incorporação ao romance, Bakhtin comenta:

Os elementos da linguagem popular, tais como os juramentos, as grosserias, perfeitamente legalizadas na praça pública, infiltravam-se facilmente em todos os gêneros festivos que gravitavam em torno dela (até no drama religioso). A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de “exterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra (BAKHTIN, 1987, p. 132).

Amado, como Rabelais, soube incorporar esta linguagem popular no plano da construção narrativa, dando, assim, maior vitalidade e aproximando o leitor ao universo literário por ele configurado. Este tipo de vocabulário, de expressões, em *Dona Flor* se traduz, portanto, através das personagens populares, principalmente Vadinho. Teodoro, pelo contrário, faz uso de um vocabulário culto, suas falas são elevadas. Para referir-se a dona Flor, ao seu corpo, emprega metáforas e comparações com o céu e as estrelas, como acontece na noite de núpcias:

Naquela noite de núpcias ele lhe deu o que jamais amante algum a sua amante pôde oferecer: colar de astros com luz divina e com os volumes, os pesos e as medidas, sua posição no espaço, sua elipse e sua distância exata. Com o dedo doutoral ele no céu os elegeu, dispondo-os numa ordem de grandeza; no colo de dona Flor os astros translúcidos refulgiam. Aquela estrela grande em teus cabelos, aquela quase azul, colhida na fimbria do horizonte, a que mais brilha, a maior de todas, ah! querida minha, é o

planeta Vênus, impropriamente designado estrela da tarde ou vespertina quando acesa no crepúsculo e na noite, e estrela da manhã ou matutina, ou estrela d'alva, quando irrompe com a aurora sobre o mar. Em latim, oh! bem-amada, se diz *stella maris*, estrela a guiar os navegantes ... (AMADO, p. 285).

Se Vadinho representa o amor-paixão, o erotismo, o carnavalesco e a tradição popular, Teodoro representa a paz, a fidelidade, a segurança do amor conjugal, e, com isto, a cultura oficial e conservadora. Mas, assim como dona Flor precisa do amor luxurioso e mundano de Vadinho, também necessita do amor apolíneo, elevado, de Teodoro. Por esta razão, ela é a personagem mais complexa deste romance de Jorge Amado e a melhor construída. Enquanto Vadinho e Teodoro não apresentam oscilações no seu caráter, dona Flor está constituída por uma série de nuances e misturas.

Fisicamente, o narrador a apresenta como uma mulher com um estilo de beleza particular, mistura de sangue indígena, branco e negro; é uma mestiça “da mais fina e bela mulataria”, diz. Referindo-se a ela e à sua protegida Marilda, comenta: “[...] exibiam as duas a mesma doce cor de pele, morena sem termo de comparação, um tom de rosa-chá, de mate e de finura, resultado de ter-se misturado sangue indígena ao negro e ao branco para criar esse primor de mestiçagem.” (AMADO, p. 211).

A personagem de dona Flor responde a uma construção híbrida, porque além da mestiçagem que se identifica na sua origem, existe nela a combinação de múltiplos elementos culturais, religiosos e morais. Da mesma maneira que o autor utiliza os arquétipos de Exu e Oxalá, santos do candomblé, para marcar as características e o antagonismo dos personagens masculinos, no caso de dona Flor, vale-se de outra deusa de origem africana – nagô especificamente – para ilustrar a personalidade e o conflito da protagonista. Trata-se de Oxum.

Oxum é um orixá feminino. Senhora das águas doces a aparentemente tranquilas, com uma sensualidade extraordinária, cheia de encantos. Dona Flor sabe que é filha de Oxum por meio de sua comadre Dionísia de Oxóssi, mulher versada nos mistérios do candomblé:

— Minha comadre, seu anjo da guarda é Oxum, eu mandei um eluô olhar nos búzios.

— E como é Oxum, comadre Dionísia?

— Pois eu lhe digo que é o orixá dos rios; é uma senhora de semblante muito calmo e vive em sua casa retirada parecendo a própria mansidão. Mas vai se reparar, é uma faceira, cheia de melindre e dengue; por fora água parada, por dentro um pé-de-vento. Basta lhe dizer, minha comadre, que essa enganadeira foi casada com Oxóssi e com Xangô e, sendo das águas, vive consumida em fogo (AMADO, p. 232).

Aqui, através do santo que comanda dona Flor, o autor representa o conflito que define a sua personagem central: a luta entre o “espírito e a matéria”, entre a imagem social e as emoções e apetites internos. Nesse sentido, a construção híbrida da personagem de dona Flor identifica-se, também, na luta entre a moral cristã, originária do catolicismo ibérico, caracterizada pela noção de pecado, de culpa e pela repressão da sexualidade, dos prazeres mundanos (como acontece com a Adalgisa de *O sumiço da santa*), diferente do tipo de ética que orienta as religiões afrodescendentes, como o candomblé, onde, segundo Amado, não existe a noção de pecado e sim uma visão de mundo mais vital, em relação às forças da natureza e que não condena os desejos humanos. É esta dicotomia a que marca o debate interno de dona Flor e o autor a representa através da relação com Oxum:

Por fora, o recato em pessoa. Calma de semblante e retirada, parecendo a própria mansidão; por dentro, ardendo de desejo, "em fogo consumida", como Oxum, seu orixá. Ah! Dionísia, se soubesses como o fogo de Oxum queima as noites de tua comadre e o seu corpo moreno, seu pelado ventre, lhe mandarias dar um banho de folhas, ou um marido (AMADO, p. 234).

Nesse jogo de aparências e ambiguidades – o campo privado, íntimo, o amor-paixão e o erotismo de Vadinho, por um lado, e, pelo outro, a imagem social, a rotina e a segurança conjugal de Teodoro – é que dona Flor se movimenta, marcando, assim, o drama do romance. Não obstante, ela não é uma personagem passiva, seu destino não depende simplesmente da ação dos seus dois maridos. Ela também é uma sedutora e, talvez, mais do que o próprio Vadinho. Segundo afirma Baudrillard, o homem sedutor caracteriza-se pela estratégia, enquanto na mulher age a essência mesma da sedução, com todo o poder que esta tem. Isto porque a sedução pertence à mesma ordem do “feminino”, quer dizer, do insolúvel, do incerto: “Lo masculino es cierto, lo femenino es insoluble”. (BAUDRILLARD, 1981, p. 18). Dona Flor não seduz de uma forma direta, porém seus resultados não são menos eficientes. Ela entra no jogo, deixa-se seduzir, leva Vadinho a acreditar que é ele quem está seduzindo, quando, na verdade, é ela a verdadeira sedutora, pois como aponta Baudrillard (1981, p. 78-79):

¿Es seducir o ser seducido lo que es seductor? Ser seducido es con mucho la mejor manera de seducir. Es una estrofa sin fin. Igual que no hay activo ni pasivo en la seducción, tampoco hay sujeto u objeto, interior o exterior: actúa en las dos vertientes y ningún límite las separa. Nadie, si no es seducido, seducirá a los demás.

E como seduz dona Flor? De diversas maneiras. Primeiro, com seu corpo, com seus encantos físicos. Sua mistura racial faz dela uma mulata que atrai por sua cor de pele, por seus cabelos, lábios, etc.; e, embora um pouco gordinha, não menos “apetitosa” como a apresenta o narrador:

[...] era bonita, agradável de ver-se: pequena e rechonchuda, de uma gordura sem banhas, a cor bronzeada de cabo-verde, os lisos cabelos tão negros a ponto de parecerem azulados, olhos de requebro e os lábios grossos um tanto abertos sobre os dentes alvos. Apetitosa, como costumava classificá-la o próprio Vadinho em seus dias de ternura, raros talvez porém inesquecíveis (AMADO, p. 23).

Segundo, seduz pela aparência que reflete: sua inocência, sua simplicidade, sua alegria, sua boa educação e maneiras, seu pudor e recato. Estas características, por exemplo, permitem que Vadinho, com toda a esperteza e artimanhas que o caracterizam, fique mais seduzido e encantado por Flor ao ponto de suportar a sua sogra, dona Rozilda, se bem que com o objetivo único de conseguir o seu intento:

De tal forma seduzido por ela, a ponto de suportar-lhe a mãe, velha mais terrível e paulificante, ridícula e desfrutável. Amava a singeleza da moça, sua mansidão, sua alegria sossegada, e sua compostura. Lutando diariamente para derrubar-lhe a resistência e romper-lhe a castidade, sentia-se, no entanto contente e orgulhoso com ela ser assim recatada e séria. Porque só a ele competia domar esse recato, reduzir a prazer aquela pudicícia. Os amigos de Vadinho descobriam um brilho em seus olhos, acontecendo-lhe ficar parado ante a roleta, esquecido de depositar a ficha, sonhador (AMADO, p. 102).

Terceiro, dona Flor consegue seduzir e encantar paladares através da comida, com sua arte culinária. Sua fogueira, sua doçura e graça, logra transmiti-las através de suas receitas, pois como afirma o narrador:

Nascera com o dom dos temperos, desde menina às voltas com receitas e molhos, aprendendo quitutes, gastando sal e açúcar. De há muito recebia encomendas de pratos baianos, constantemente chamada a ajudar em vatapás e efôs, em moquecas e xinxins, inclusive em famosos carurus de Cosme e Damião como o da casa de sua tia Lita e o de dona Dorothy Alves, onde se reuniam dezenas de convidados e ainda sobrava comida para outros tantos. Carurus anuais, promessas feitas aos santos mabaças, aos ibejés. Com o tempo seu renome foi-se espalhando, vinham lhe pedir receitas, levavam-na à casa de gente rica para ensinar o ponto e o tempero desse e daquele prato mais difícil (AMADO, p. 71).

Estes elementos constituem uma imagem de dona Flor como mulher sedutora, erótica. Seu corpo, por exemplo, deixa sua função orgânica, biológica, e torna-se corpo sedutor, inspirador de desejo. Sua pele, suas cadeiras, seus seios, etc., somado aos seus encantos psicológicos, agem em Vadinho, em Teodoro e nos outros homens que a conhecem, como uma metáfora, não como corpo real, mas como “cuerpo ilusión”, corpo desejado:

En la seducción la mujer no tiene cuerpo propio, ni deseo propio. Pero, ¿qué es el cuerpo, y qué es el deseo? La mujer no cree en ellos, juega. Sin cuerpo propio, se vuelve apariencia pura, construcción artificial donde se adhiere el deseo del otro. (BAUDRILLARD, 1981, p. 83).

De igual maneira acontece com a comida. Além da função básica que esta tem (alimentar, nutrir), no romance passa a ser expressão e metáfora do corpo e dos encantos de dona Flor. O sabor, cheiro, voluptuosidade, etc., que tem como mulher, refletem-se nos pratos e receitas que prepara. Daí o seu sucesso como cozinheira e como professora, e daí, também, que sua comida conquiste os paladares de seus maridos. Esta relação entre a sensualidade e erotismo de dona Flor e a comida, pode identificar-se, por exemplo, nas comparações gastronômicas que realiza Vadinho com o corpo dela, como se aprecia no seguinte diálogo do casal:

— Teu rabo de sereia, tua barriga cor de tacho, teus peitos de abacate. Tu cresceu, Flor, está mais opulenta, tu é gostosa da cabeça aos pés. Vou te dizer: já colhi muita xoxota em minha vida, uma boa safra: nenhuma como a peladinha, é a melhor de todas, te juro, minha Flor ...
 — Que gosto tem? - Dona Flor despudorada e cínica.
 — Tem gosto de mel e de pimenta, e de gengibre ... (AMADO, p. 435).

Em consequência, dona Flor aproveita esses encantos e combate com as armas do erotismo. Ela joga com a aparência, uma arma infalível na sedução feminina, já que seduzir é aparentar, é deixar de ser real para converter-se, justamente, em “imagem”, “símbolo”. Insinuar, mostrar e ocultar ao mesmo tempo, são elementos que seduzem. É desta maneira que age dona Flor, sem abandonar, nem sequer nos dias mais difíceis da viuvez, sua aparência de mulher recatada, decente, embora por dentro esteja queimando-se em desejo, ficando indiferente aos galanteios dos homens e dos ousados pretendentes:

Recatada viúva mais coagida a defender o seu recato. Não contra a insolência de uma proposta indecorosa; quem, conhecendo-a, ousaria sequer

um galanteio? Quanto aos estranhos, atrevidos postulantes, coiós de esquina, esses em geral emudeciam ao vê-la tão discreta e séria. Mas se ainda assim alguma piada arriscavam ao seu passar, elogios a seu porte ("que bunda rebolosa!") e a detalhes de seu corpo, ("ai, os peitinhos tão durinhos!") ou descarados convites ("vamos fazer menino, minha bela?"), perdiam a inspiração, a graça ou a indecência, e o tempo: ia em frente dona Flor como se fosse cega, surda e muda, em sua modéstia e em seu orgulho de viúva, coagida a defender o seu recato contra ela própria: contra os errantes pensamentos, sonhos ruins, contra o desperto e árdego desejo, agulhão em sua carne (AMADO, p. 232).

Por esta razão, é válida e muito significativa a imagem de Oxum, que utiliza o autor para representar o caráter de dona Flor e seu conflito como mulher. Dentro de dona Flor há uma arraigada e atávica moral cristã, burguesa, ocidental, que luta por apagar as outras influências que existem dentro dela, as outras culturas que também a compõem:

Impudica, devassa, onde nos sonhos seu recato de viúva? Nunca fora assim: mesmo casada, na cama com o marido, jamais se entregara fácil, sendo preciso cada vez ele vencer-lhe a pudicícia, romper o desterro de sua casta natureza. Pois agora, nos sonhos, ela saía a se oferecer a uns e outros; e, por vezes, nem viúva era, e sim mulher da vida a vender-se por dinheiro. Quanta vergonha, ai: já lhe acontecera acordar no meio da noite e pôr-se em pranto sobre as ruínas de seu ser antigo, aquela dona Flor pudica, envolta em seu pejo e em seu lençol. Em luxúria envolta agora, na desfaçatez do sonho, voraz e cínica rameira, loba uivante, gata em cio, puta (AMADO, p. 235).

Este conflito que atravessa o texto, e que o narrador denomina como “a batalha entre o espírito e a matéria”, é uma luta também entre o proibido e a transgressão, entre a cultura hegemônica querendo apagar as outras culturas. Porém, o interessante de *Dona Flor e seus dois maridos*, é que a protagonista descobre que não é privilegiando uma raiz cultural hegemônica, mas através do rizoma, do encontro de diferentes raízes, que é possível encontrar a paz, a harmonia e a felicidade, construir uma sociedade mais justa e equilibrada. Eis a originalidade deste romance, a “grande descoberta de Jorge Amado”, como diz Roberto DaMatta (2008, p. 467), mostrar uma sociedade relacional, onde é possível conciliar espaços diferentes como a casa e a rua, segundo suas categorias; conciliar o certo, o errado e o não lugar.

Assim, temos uma dona Flor que não aceita sua condição dicotômica e termina aceitando sua natureza compósita, híbrida; compreende que precisa da presença de Vadinho para preencher alguns espaços e necessidades de sua vida, como também a de Teodoro para complementar outros. Reconhece que necessita dos dois para ser feliz, para ser completa. Mas, realiza esta conciliação no oculto, no segredo, no campo do erotismo, porque como

argumenta Bataille (1985, p. 347): “É no campo do privado e não do público onde ele [o erotismo] age: “es aquello de lo que es difícil hablar” y “nos compromete al silencio” (BATAILLE, 1985, p. 346-347).

Além do mais, tal “conciliação” só pode se dar no oculto porque, alegoricamente, dona Flor representa a sociedade brasileira e, em geral, a sociedade latino-americana. Nesta aparência, a imagem pública possui um grande valor e tida como uma virtude que tem que ser cuidada e preservada. Porém, a festa, a sexualidade, o descontrole, a paixão, etc., também são aspectos de muita importância na nossa cultura. Deste modo, o erotismo é uma terceira opção, é uma combinação desses dois planos antagônicos. A transgressão aos interditos que postula a sociedade, produz-se no oculto, nesse entrelugar, ou “não lugar” do qual fala DaMatta (1997). É por isto que Flor chama Vadinho do além e ele vem para o seu leito, mas já não na categoria de marido público e tampouco como um espírito malvado, retorna como seu amante privado, “oferecendo e demandando sexo”:

O poder das relações pessoais que aceitam a morte mas não deixam morrer os mortos ressuscita Vadinho, cujo espectro carnalizadamente retorna não no seu feito macabro e frágil, pedindo rezas, mas como uma alegre e contraditória encarnação do erotismo, oferecendo e demandando sexo – aquela sexualidade desabrida de que dona Flor tem saudade quando se depara com a satisfatória mas insossa, porque serena e econômica, rotina matrimonial administrada com tanto método por seu segundo marido (DAMATTA, 2008, p. 464).

Com seus dois maridos, dona Flor salva sua honra pública, sua imagem de mulher decente, e também alivia seu desejo, sua ansiedade. É esta a verdade que lhe revela Vadinho na privacidade do quarto, na cumplicidade do leito, antes de possuí-la:

Para mim tua ânsia, teu secreto desejo, teu chão de impudicícia, teu grito rouco. Para ele as sobras, as despesas, e o plantão, teu respeito grato, o lado nobre. Tudo perfeito, meu bem, eu, tu e ele, que mais desejas? O resto é engano e hipocrisia, por que ainda queres te enganar? Quase a tomá-la, ainda lhe disse:

— Pensas que vim te desonrar e, no entanto, vim salvar tua honra. Se eu não viesse, eu, teu marido, com legais direitos, diz, minha Flor, fala a verdade não te enganes: que iria suceder se eu não viesse? Vim impedir que tomasses um amante e arrastasses teu nome e tua honra pela lama (AMADO, p. 448-449).

Dona Flor combina múltiplos traços culturais e psicológicos, representando uma sociedade latino-americana, que como disse Carlos Fuentes, já não se estabelece em

dicotomias: branco/negro, culto/popular, civilizado/bárbaro, bom /mau, etc., mas através da complexidade e do dialogismo. Amado com *dona Flor* representa a moral burguesa que caracteriza nossa sociedade, a maneira em que o poder hegemônico da cultura ocidental quer se impor com sua moral cristã, com seus atavismos e tabus, com sua noção de pecado, de culpa e com sua discriminação, buscando, aliás, apagar as outras culturas, os outros tipos de conhecimentos e de tradições. Porém, também representa o lado carnavalesco, sensual e imprevisível que ela tem. Por este motivo, com a decisão de *dona Flor* de ficar com seus dois maridos, com sua atitude erótica, na medida que transgride as proibições e regras da moral e da conduta que impõe a hegemônica cultura ocidental, o autor desafia estes padrões atávicos, conservadores e procura revelar que é através da inclusão e da conciliação que nossa sociedade pode alcançar a convivência pacífica e o equilíbrio cultural.

4.4 O REALISMO MÁGICO OU MARAVILHOSO EM *DONA FLOR*

Outro elemento que nos permite apreciar os processos de hibridação que há em *Dona Flor* e que relacionam este romance com a estética do NRL é o *real maravilhoso*, mais conhecido como o *realismo mágico*. Quando definimos algumas das características do NRL, apontamos que o realismo maravilhoso foi importante na medida em que mostrou outra visão sobre o real e também sobre o fantástico e maravilhoso, revelando que estes não são planos antagônicos como normalmente se pensa, mas, ao contrário, os dois fazem parte da realidade americana, carregada de mitos, lendas, tradições, pertencentes a diferentes raízes culturais e que se juntam para formar esse universo complexo que é a cultura latino-americana. Aliás, mencionamos que os escritores do NRL cruzam estes planos – real e maravilhoso –, de tal maneira, que apresentam aspectos da vida diária, naturais, de uma maneira fantástica, extraordinária, enquanto coisas que correspondem à ordem da *mirabilia* são mostradas como situações normais. Desta maneira, quebra-se com o caráter monológico da narração e com os conceitos de “real” e “fantástico”, oferecendo uma visão da realidade latino-americana mais ampla, plural e complexa.

Em *Dona Flor e seus dois maridos* podemos ver esta característica, por exemplo, na forma como situações normais da cultura popular baiana, que fazem parte da sua cotidianidade, tais como a comida, as danças, a capoeira, os rituais de candomblé, etc., são narradas por Jorge Amado como experiências admiráveis, maravilhosas; enquanto outras de ordem fantástica, mágica, como a aparição em corpo e espírito do marido morto, deuses que

interferem na vida das pessoas, guerra entre entidades do candomblé, entre outras, são mostradas de forma natural, como parte da vida de Salvador da Bahia.

O romance se inicia de uma maneira realista, apresentando uma situação que não tem nada de extraordinária: a morte de um marido cafajeste, mulherengo, amante da folia e dos prazeres mundanos e que justamente pelos excessos e pelo tipo de vida que leva, morre em pleno carnaval deixando viúva a sua jovem mulher, que vem a contrair novas núpcias com um farmacêutico que lhe oferece o conforto, respeito, proteção e segurança que com o outro marido nunca teve. Porém, a narração entra no plano do fantástico quando o primeiro marido morto aparece nu e quer dormir com sua esposa, que já tem outro marido. Além disso, este espírito (*egun*) faz todo tipo de brincadeiras, causando entre os moradores da cidade de Salvador a admiração por parte de uns e o espanto por parte dos outros.

Ora, esse caráter maravilhoso ou mágico, que assume *Dona Flor*, é determinado pela influência do candomblé. Já fizemos referência à relação de Jorge Amado com esta religião e sua luta pela defesa e respeito às crenças deste culto. Contudo, o candomblé neste romance não tem apenas presença como um elemento da cultura popular baiana que o autor quer destacar, mas desempenha uma função narrativa definitiva, já que é através dele que Amado consegue a solução para o enredo apresentado nesta obra.

Analisamos a influência que teve o arquétipo de algumas entidades do candomblé para a construção das personagens principais: Vadinho, Teodoro e dona Flor. Nesse sentido, vimos que Vadinho é apresentado pelo narrador como filho de Exu, o que além de marcar alguns traços do caráter da personagem, permite-nos fazer outras associações. Por exemplo, é graças a Exu – senhor das encruzilhadas e ponte de comunicação entre vivos e mortos – que Vadinho consegue romper o *mokan*, do babalaô Didi, com que seu *egun* tinha sido amarrado, regressando ao mundo dos vivos e saciando o desejo de dona Flor. A partir desse momento, entra-se no terreno do maravilhoso, desvanece-se a fronteira entre o real e o fantástico, e o prodígio toma conta da situação:

Sucederam então tais coisas na cidade capazes de assombrar (e assombraram) até mesmo as criaturas mais familiares do prodígio e da magia [...]

O espanto atingiu mesmo aqueles íntimos do mistério da Bahia, aqueles que o criam e o preservam, seus depositários através do tempo: mães e pais-de-santo, yalorixás e babalorixás, babalaôs e iakekerés, obás e ogãs. (AMADO, p. 385).

Com seu retorno, Vadinho causa todo tipo de confusão. Pega nas nádegas e seios das alunas de dona Flor e da mulher de Pelancchi, o dono do cassino: “Uma coisa nos meus peitos, ai, Pequito, tem uma coisa me fazendo cócega, ai que coisa mais maluca... Até parece assombração” (AMADO, p. 395); sai nas noites e faz estourar as bancas dos cassinos, ajudando seus amigos, como Mirandão e o negro Arigof, impondo sua vontade no jogo, ainda contra os palpites de seus colegas:

Pelo jeito, Vadinho estava era ali mesmo na sala, bem junto de Arigof, e retado da vida, pois tendo o negro resolvido, após profundos cálculos cabalísticos, mudar de carta e carregar no rei (era impossível que a dama ainda repetisse, inteiramente impossível), ouviu a voz braba do amigo, numa ordem dura:

— Na dama, negro filho-da-puta.

E a mão de Arigof, independente de sua vontade, como se obedecesse a uma força superior, depositou as fichas na dama. Cerrando os dentes, olhos em pânico, Antônio Dedinho retirou a primeira carta: dama. Movimento geral, exclamações, risos nervosos e foi chegando cada vez mais gente para ver o impossível (AMADO, p. 392).

No entanto, com seu retorno do além, Vadinho desata a fúria dos outros orixás, que se reúnem para lutar contra Exu e levar o “egun rebelde” de volta ao mundo dos mortos:

Viram deflagrar-se a guerra dos santos, nas encruzilhadas dos caminhos, nas noites das macumbas, nos terreiros e na vastidão dos céus, em ebós sem precedentes, despachos nunca vistos, feitiços carregados de morte, coisa-feita e bruxaria em cada esquina. Os orixás em fúria, todos reunidos do mesmo lado, completos em suas espécies e nações; do outro lado, Exu, a sustentar sozinho aquele egun rebelde, ao qual ninguém oferecera roupas coloridas nem o sangue de galos e ovelhas, nem um bode inteiro, nem sequer uma conquém de Angola. Vestira-se com as roupagens do desejo, com os ouropéis da paixão imorredoura e em sacrifício desejava tão-somente o riso e o mel de dona Flor.. (AMADO, p. 386).

Jorge Amado, como numa cena da *Ilíada*, começa a narrar a guerra dos orixás, apresentando os diferentes deuses, com suas respectivas roupas, cores, armas e exércitos:

Na crista do oceano, Iemanjá toda de azul vestida, longos cabelos de espuma e caranguejos. No rabo de prata três sexos lhe nasceram, um branco de algas, outro de verde limo, o terceiro de polvos negros. Com seu leque de metal, o abebé, abanou ventos de morte. Comandava uma frota de cascos de navio, um exército de peixes a saudava em sua língua muda, odóia! (AMADO, p. 456).

Como anotamos antes, o romance reintegra os outros gêneros literários, parodiando-os e dando-lhes outro sentido, outro tom, como aponta Bakhtin (1998, p. 399): “O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom”. Amado faz isso neste caso com o gênero épico. Do mesmo modo como Homero retira da tradição grega os mitos e relatos populares sobre os deuses e heróis para narrar a guerra de Tróia, Amado se aproveita da mitologia iorubana para descrever a guerra de Exu e Vadinho contra os outros orixás:

As florestas curvaram-se ante Oxossi, o caçador, o rei de Keto. Naquela guerra, ele cavalgou três montarias. No arremesso da manhã um javali; o cavalo branco no arco do minguante, e de madrugada seu cavalo foi Dionísia, de suas filhas a mais bela, a predileta. Por onde passasse, com o ofã e o erukerê, morriam os animais, tudo quanto houvesse, na guerra sem quartel.

Cobra imensa, Oxumarê vinha nas cores do arco-íris, macho e fêmea ao mesmo tempo. Coberto de serpentes, a cascavel e a jararaca, a coral e a víbora, e seguido por cinco batalhões de hermafroditas. Empurraram Vadinho por uma ponta do arco-íris, era um macho retado quando entrou, saiu sestrosa rapariga, donzela derretida. Com seu tridente Exu desfez o arco-íris. Oxumarê enfiou o rabo pela boca, anel e enigma, subilatório (AMADO, p. 456-457).

Porém, no romance de Amado, a épica fica impregnada pelo riso, pela paródia e pelo poder deslocador do grotesco e carnavalesco, como podemos vê-lo na espécie de furto dionisíaco que ocasiona na terra a batalha entre os Orixás e Vadinho:

Então as donzelas da cidade desnudaram-se e saíram a se oferecer nas ruas e nas praças. Logo nasciam os filhos, aos milhares. Iguais, pois eram todos filhos de Vadinho, todos canhotos e pelo avesso. Pelo mar navegavam casas e sobrados, o farol da Barra e o solar do Unhão; o Forte do Mar transportou-se para o terreiro de Jesus, e nos jardins brotavam peixes, nas árvores amadureciam estrelas. O relógio do Palácio marcou a hora do espanto num céu carmesim com manchas amarelas.

Via-se então uma aurora de cometas nascer sobre os prostíbulos e cada mulher-dama ganhou marido e filhos. A lua caiu em Itaparica sobre os mangues, os namorados a recolheram e em seu espelho, refletiram-se o beijo e o desmaio (AMADO, p. 457).

Esta cena de cunho épico se encerra quando Vadinho está prestes a morrer, “sem mãos, sem pés, sem estrovenga”, e acontece o imprevisível, o somente possível nessa atmosfera maravilhosa e mítica da Bahia, que constrói Jorge Amado neste romance: aparece

dona Flor nua, ardendo em desejo, reclamando Vadinho, salvando-o para que ele acalme sua paixão, para que volte para sempre e a tire da monotonia e da abstinência erótica que leva com o Dr. Teodoro:

Foi quando uma figura atravessou os ares, e, rompendo os caminhos mais fechados, venceu a distância e a hipocrisia — um pensamento livre de qualquer peia: dona Flor, nuinha em pêlo. Seu ai de amor cobriu o grito de morte de Iansã. Na hora derradeira, quando Exu já rolava pelo monte e um poeta compunha o epitáfio de Vadinho.

Uma fogueira se acendeu na terra e o povo queimou o tempo da mentira (AMADO, p. 358).

É através do plano mítico e não do racional ou científico, do cômico e do carnavalesco, que Amado consegue a solução acertada e original do romance: vencer a mentira, a hipocrisia, os tabus e preconceitos sociais, sexuais e morais que atormentavam a protagonista. Representa-se, assim, a morte de uma ordem atávica e patriarcal e o nascimento de uma nova: da liberdade e da igualdade.

Além do mais, com esta proposta narrativa, Jorge Amado rompe com a tradição do romance realista europeu, como também com seu radicalismo político, doutrinário. Utilizando a figura do autor implícito, podemos dizer que Amado fala e se representa através de dona Flor: de um homem e um escritor com uma visão dividida, ricos/pobres, burgueses/proletários, capitalistas/comunistas, etc., passa a ter, como sua personagem, uma visão mais complexa e integradora da sociedade. Falando desta relação entre o dualismo de algumas personagens e a vida do próprio autor, Roberto DaMatta (1995, p. 132-133) argumenta:

Tal como ocorreu com o seu autor, numa primeira vida eles são prisioneiros de uma rigidez ideológica que os leva a uma visão estreita da sociedade e posteriormente, quando rompem com esses grilhões, a uma dolorosa morte social. Em seguida, ressuscitados e donos de uma segunda existência, eles reinventam suas vidas aceitando os valores e costumes mais profundos de sua sociedade.

Este trânsito na vida e na obra de Amado, expressa-se na liberação de sua imaginação, na inclusão e exploração que faz do realismo mágico, maravilhoso, que se manifesta na imagem que elabora da Bahia e que tão bem aparece em *Dona Flor*. Imagem esta que tem correspondência com essa América mítica, fantástica e sensual da qual também nos fala García Márquez na Colômbia, Vargas Llosa no Peru, Juan Rulfo ou Carlos Fuentes

no México, Alejo Carpentier e Lezama Lima em Cuba, em suma, a maioria dos escritores do NRL, espalhados pelos diversos cantos do continente.

4.5 DIALOGISMO E CARNAVALIZAÇÃO LITERÁRIA EM *O SUMIÇO DA SANTA*

O sumiço da santa foi publicado em 1988 e recebeu, de forma geral, uma boa acolhida por parte da crítica. Porém, alguns críticos atacaram a obra dizendo que era pior que as anteriores, mostrando falta de renovação na técnica e no conteúdo. Claro exemplo deste tipo de apreciações, encontramos-lo em Okky Souza, que em artigo para a *Revista Veja* (02/11/1988/p. 116), afirma:

Entre os vinte romances que Amado escreveu ao longo de sua carreira, contam-se clássicos, como *Gabriela, Cravo e Canela*, e outros que estão longe de engrandecer seu currículo. *O sumiço da Santa* tem posição reservada nessa escala – ele se situa bem abaixo da média da produção do autor, da expectativa mínima que se guarda de suas obras. Simplificando: o livro é ruim mesmo. É um romance de trama frouxa, repetitivo, repleto de clichês, de um excesso de folclorismo baiano para francês ver. Algo como vatapá, caruru, acarajé e cocada misturados numa máquina de lavar roupa.

Porém, a resposta dos defensores do romancista não se fez aguardar e, por exemplo, Geraldo Galvão Ferraz escreve no jornal *Shopping News – City News* de São Paulo (06/11/1988/ p. 50), que, com este romance, Amado “empunhando uma taca de couro, espanca as partes mais fornidas dos eternos cobradores que o chamam de folclórico, superficial, populista, perpetrador de armações pra estrangeiro ver”. Myriam Fraga, por sua vez, também reage e escreve para o jornal *A Tarde* (20/11/1988/ p. 07) o seguinte sobre a nova obra do autor:

Embora a editora tenha optado por uma linha superdiscreta em termos de promoção o livro está vendendo muito bem e já se anuncia um novo sucesso editorial embora uma certa crítica que sofre da Síndrome de Booth (assassinar um ídolo é a melhor maneira de promover-se) ainda teime no aligeirado comentário, vesgo e preconceituoso, tipo “gostei mais do outro”. Na verdade, o livro de Jorge, como muitos dos anteriores, tira sua força exatamente pela possibilidade de fantasia que oferece ao leitor.

Contudo, o essencial, mais que exaltar ou desprestigiar a figura de Jorge Amado, é analisar criticamente sua obra para encontrar o que há nela de importante para o panorama da literatura e da cultura contemporâneas. Nesse sentido, centraremos a nossa análise do texto no

caráter dialógico e carnavalesco da obra, examinando elementos como o dialogismo e a carnavalização, o sincretismo e o realismo mágico ou maravilhoso. Estes aspectos nos permitirão ver que, assim como em *Dona Flor*, também neste romance Jorge Amado dialoga e estabelece relações com o NRL, com sua própria produção narrativa – particularmente com *Dona Flor e seus dois maridos* –, com os leitores, incluindo a crítica literária e com outros textos e discursos da cultura moderna.

O sumiço da santa encontra-se dividido em 18 partes e uma espécie de posfácio que o autor denomina “Correio dos Leitores”. Estas partes se subdividem, por sua vez, em pequenos capítulos. Nesta estrutura aparente ou formal do texto, sobressai, como em *Dona Flor e seus dois maridos*, a presença do *autor implícito*, demonstrando o dialogismo que caracteriza o romance. É realmente a voz do autor comandando os fios da narração, ao próprio narrador e às personagens, a que se percebe ao longo do romance. Aliás, como em *Dona Flor*, o tom narrativo que adota este autor mascarado é cômico, carnavalesco. Esta característica identifica-se nos diferentes *paratextos* da obra, aproximando-a, assim, da técnica romanesca de *Dona Flor*. Por exemplo, nas opções de títulos que oferece o autor, logo no início do romance: “*O sumiço da santa* ou *Visitação de Yansã à cidade da Bahia* ou *Execração pública de fanáticos e puritanos* ou *A guerra dos santos*”; a dedicatória a seus amigos; e a “Página destinada a epígrafes, motes, ditos e referências”, de diferentes autores.

Contudo, os paratextos que mais chamam nossa atenção e que revelam a imagem do autor dialogando com o leitor e com o público em geral, através da comicidade e da ironia, são: a pequena introdução que faz Amado no começo da obra e o famoso “Correio dos Leitores”, na última parte da narração. Na nota de abertura o autor realiza uma pequena síntese do argumento da obra, apresenta as personagens principais, localiza o leitor no tempo e no espaço em que decorre a história, comenta a origem da ideia do romance e qual foi sua intenção ao escrevê-lo:

Esta é a pequena história de Adalgisa e Manela e de alguns outros descendentes dos amores do espanhol Francisco Romero Perez y Perez com Andreza da Anunciação, a famosa Andreza de Yansã, mulata escura. Nela se narram, para que sirvam de exemplo e advertência, acontecimentos sem dúvida inesperados e curiosos decorridos na cidade da Bahia – noutra lugar não poderiam ter acontecido. A importância da data é relativa mas vale saber que tudo se passou num tempo curto de quarenta e oito horas, longo de vidas vividas, ao término dos anos sessenta ou nos começos dos anos setenta, por aí assim. Não se buscou explicação, uma história se narra, não se explica. Projeto de romance anunciado há cerca de vinte anos, sob o título de “A Guerra dos Santos”, somente agora, no verão e no outono de 1987, na primavera e no verão de 1988, em Paris, coloquei o enredo no papel.

Escrevendo-o, diverti-me; se, com sua leitura, alguém mais se divertir, me darei por satisfeito (AMADO, p. 11)²².

No segundo texto, “Coreio de leitores”, escrito nas páginas que antecedem o desfecho da história, afirma que criou esse inovador “recurso jornalístico em obra ficcional”, para os leitores que acompanharam a leitura do romance e queriam saber as consequências do enredo, para satisfazer sua curiosidade. Além disso, comenta as críticas que o autor tem recebido por não renovar sua técnica, a “estrutura folhetinesca”, etc., e lamenta não ter conseguido que a “crítica literária” se empolgasse com a leitura de suas histórias:

É notória a incapacidade do Autor de renovar e de inovar. De renovar a escrita aperreada, de revolucionar a estrutura folhetinesca da narrativa, de aprofundar a introspecção freudiana dos seres condenados à vida pelas potestades do destino, de apresentar o amor como aberração, de ser de leitura difícil, de ser modernoso e chato. Tal incapacidade come as carnes do Autor, corrói-lhe as entranhas, amargura-lhe os dias de senilidade, as noites da caduquice. Será este Correio dos Leitores uma caduquice a mais?

Atende à curiosidade e aos reclamos dos leitores que testemunharam, solidários, o esforço persistente, quotidiano, do plúmbeo na tentativa de levar a cabo o compromisso de contar para divertir e, divertindo-se ele próprio, mudar os termos do teorema e melhorar o mundo. Inegável audácia de um Autor, velho de idade e de batalhas perdidas, que ainda não conseguiu levar a crítica literária a se esportar de gozo com a leitura de seus cartapácios, de linguagem escassa, vazios de idéias, populacheiros (AMADO, p. 410).

Podemos ver como o autor, através da burla e da ironia, dialoga com os leitores, com a crítica literária que tem atacado alguns aspectos da sua obra, e com ele mesmo no seu caráter de escritor, sobre sua produção narrativa e sobre sua técnica. Com este recurso literário, manifesta-se a função metalinguística, assumindo, através da ironia e da autoparódia, uma atitude crítica sobre seu próprio discurso e sobre o discurso do público, especificamente da crítica literária. Nesse sentido, Amado, mais uma vez, revela a forte influência dos mestres renascentistas, como Rabelais, Cervantes ou Shakespeare, os quais já tinham utilizado esta técnica para comentar sua obra, diminuindo, assim, a distância entre autor, personagens e leitor e, ademais, entre ficção e realidade. Encontramos neste romance, talvez mais do que em *Dona Flor*, a marca forte do autor. Desse autor definido por José Saramago como aquele que se entrega e se desdobra, de uma ou de outra forma, em cada personagem, em cada lugar e em cada situação criada e apresentada por ele na narração.

²² As citações do romance correspondem à edição da Record, 1988.

Nessa sua condição de autor e na aproximação que logra por meio do riso, da burla e da paródia, Amado diz e questiona coisas, como aponta Bakhtin, que através do sério são mais difíceis de exprimir. Sobre o sentido que tem o cômico, o humor, em Jorge Amado, Eduardo Portella (1961, p. 23) escreve:

O humor nele conduz a um fim. É mais uma perspectiva que conduz a um todo. Esse humor auxilia as caracterizações, enriquece a humanidade do relato, exerce uma função crítica, além de provocar a reação, nele também nítida, de resultado puramente humorístico. E esse humor vário, tanto pode ser extraído do cotidiano, dos diálogos triviais, das dickensianas cenas de bordel, como ser o humor puramente estilístico, provocado por uma substituição sobre a língua.

Além do mais, com este recurso, o autor pode dialogar com o leitor de uma forma mais dinâmica e descontraída, como faz no “Correio dos leitores” quando diz:

Quem não estiver de acordo com a inovação não é obrigado a ler as páginas que se seguem pois, em verdade, a narração acabou na página anterior, estas do Correio dos Leitores servem tão-somente para tirar os noves-fora, a consequência do enredo (AMADO, p. 411).

Nestes textos, o que se adverte é o sentido burlesco, irônico e humorístico que caracteriza toda a narração e que faz com que esta seja uma obra dialógica e não monológica, já que o autor não cria um narrador dono único do relato, mas se mascara através deste para dialogar e brincar com o leitor, com as personagens, com os críticos e até com ele mesmo, como declara na introdução do romance: “Escrevendo-o, diverti-me; se, com sua leitura, alguém mais se divertir, me darei por satisfeito” (AMADO, p. 11). E depois reitera em entrevista para o *Jornal de Letras* de Lisboa (30/01/1989, p. 8): “*O sumiço da santa* é uma esculhambação com vários espaços romanescos e que me deu muito gozo escrever”.

A estratégia do autor implícito que em *Dona Flor* deixava suas marcas nos títulos dos capítulos, nas receitas, ou nos pequenos comentários ao longo do texto, marcando um claro estilo oral, no *Sumiço da santa* é bem mais contundente, já que por meio dela se assume o jogo como estrutura narrativa: introduz seus amigos, abandona um personagem para depois retomá-lo, faz pausas para contar outra anedota ou para fazer alguma crítica, para inserir outra voz, uma música, um poema, uma cantiga, etc. Isto faz com que o ritmo da narração seja muito rápido, a tensão constante e a diversão completa, que como afirma Geraldo Galvão, no artigo antes citado: “deixa o leitor insatisfeito apenas porque acaba”.

Esse caráter lúdico e carnavalesco da narração pode ser apreciado, além dos paratextos antes citados, nas diversas pausas ou comentários, que, via narrador, o autor introduz ao longo do relato. Revelam-se, assim, a técnica folhetinesca e a influência da poesia popular, da tradição oral e desse *contador de histórias*, que segundo a análise de Nádya Gotlib, consegue fazer a passagem do conto oral ao conto escrito ou literário. Sobre este ponto, a técnica e características do *contador*, a autora afirma:

A voz do contador, seja oral ou seja escrita, sempre pode interferir no seu discurso. Há todo um repertório no *modo* de contar e nos *detalhes* do modo como se conta – entonação da voz, gestos, olhares, ou mesmo algumas palavras ou sugestões –, que é passível de ser elaborado pelo contador, neste trabalho de conquistar e manter a atenção do seu auditório (GOTLIB, 1988, p. 13).

É interessante a correspondência que há entre as características que define Gotlib do *contador* e as que apresenta Amado num dos comentários, carregados de humor e ironia, que introduz em *O sumiço*:

Quem conta o conto deve contá-lo inteiro, sem escamotear detalhes, sem limitar a ação à sua conveniência ou ao número de páginas do volume. Para contar mal, no desleixo das lacunas, bastam e sobram os espertos que redigem magros romances modernos para exaltação da crítica. Por mais pedantes e incapazes, ainda assim há esperança: caso persistam, terminarão por apreender (AMADO, p. 299).

As pausas ou interferências do contador, propiciam o suspense e a intriga na narração. Algumas delas, revelando a técnica do folhetim, interrompem a narração no ponto de maior tensão, como acontece com a história dos amores de Danilo e Adalgisa, que é intercalada com o drama de Dom Maximiliano von Grudem pelo sumiço de Santa Bárbara, a do Trovão, antes da exposição de arte sacra da Bahia, e com os outros enredos colocados no romance. No início, o narrador promete contar os detalhes da vida matrimonial do ex-craque do Ipiranga e da sua religiosa esposa, mas muda logo para a história do sumiço da santa, que interrompe para voltar ao enredo conjugal, não sem antes criar expectativa e hesitação no leitor sobre o outro assunto que vinha relatando:

Chegou a hora de cumprir a promessa, pagar a dívida, enquanto as polícias – a federal, a estadual e arquiocesana, cada qual com pistas e teorias próprias – buscam estabelecer as coordenadas capazes de levá-las aos ladrões e à recuperação da imagem de Santa Bárbara, a do Trovão. Conseguirão os ladinos sherloques soteropolitanos desvendar a trama, pôr na cadeia os

responsáveis, salvar dom Maximiliano von Gruden do desterro clausular, perpétuo, a que se encontra ameaçado (AMADO, p. 116).

Mas, quando está descrevendo as minúcias dos amores do divertido casal, de novo o narrador interrompe a narração no ponto de maior tensão e, além disso, brinca com o leitor:

Ninguém perde por esperar. Mais adiante retomar-se-á o tema da vida sexual e sentimental do ex-craque de futebol e da chapeleira e se contará com o vagar e o realismo necessários como transcorreram a noite de núpcias e a lua-de-mel, com o que se entenderá a aparente incoerência de “amores castos e ardentes”. Não basta contar, é preciso fazê-lo com régua e compasso, conforme manda o figurino. Cada matéria na hora exata e um tom de voz para cada criatura. Quem pensa que é fácil, que se atreva (AMADO, p. 129-130).

O mesmo acontece com a pausa que introduz o autor implícito, advertindo o leitor, que se tem pressa de conhecer os detalhes da noite de núpcias do divertido casal e não quer ler essas páginas, pode ir mais adiante, pois isso não atrapalha a compreensão do texto e assim satisfaz a sua curiosidade:

Se por acaso houver quem tenha pressa em saber como se passou a noite de núpcias, na sofreguidão de detalhes libidinosos, excitantes, basta que salte algumas páginas e encontrará mais adiante a descrição completa, ficará sabendo tintim por tintim de que maneira a donzela perdeu a virgindade: ninguém é obrigado a ler o livro inteiro (AMADO, p. 130).

Esta técnica se repete ao longo do texto e remete, como indicamos antes, também à poesia popular, aos textos renascentistas, como os de Rabelais ou Cervantes e ao romance picaresco e de aventuras, cujo melhor modelo é o *Dom Quixote*, que já mostrava a estratégia de intercalar diferentes histórias e interromper a narração no ponto de maior interesse (como, por exemplo, no episódio da batalha de dom Quixote com o vizcaíno, na primeira parte da obra), para suscitar a tensão narrativa e para ter uma relação mais ativa, direta e lúdica com o leitor. Amado em *O sumiço da santa* declara a influência do escritor espanhol na arte de narrar: “o detalhe é o segredo do romance, conforme se aprende lendo o Dom Quixote, de Cervantes” (AMADO, p. 299).

Em outros momentos, a pausa na narração muda radicalmente de tempo, como acontece no capítulo “Giroflá”. Dos anos sessenta e começos dos setenta, em que o narrador nos disse no início do romance que se desenvolve a história, repentinamente muda-se aos anos oitenta para assumir uma distância narrativa de dez anos e comentar a pesquisa da museóloga

Silvia Athayde, que descobriu o fato insólito de que, no começo dos anos setenta, muitos dos melhores artistas plásticos, no espaço de poucos dias, criaram obras cujo tema central era Santa Bárbara ou Iansã, no sincretismo baiano:

A museóloga descobriu e comprovou que na década de setenta, no curto espaço de alguns dias, os mais importantes artistas plásticos da terra – por mais incrível que possa parecer, na Bahia o número de pintores supera o de poetas – conceberam e realizaram esculturas, quadros a óleo, talhas, desenhos, gravuras, monotípias, com temática semelhante, senão idêntica, todos eles se inspirando no mito de Yansã, ou no culto de Santa Bárbara (AMADO, p. 253-254).

Esta mudança e jogo de temporalidade, ocorrem graças à figura do autor implícito, porque deste modo ele conduz o foco narrativo e o próprio leitor ao tempo e às ações que lhe interessam mostrar. Com este recurso, o autor cria verossimilhança e torna a história mais atual e real. Do mesmo modo se sucede com o tempo interno da narração, quando o narrador se volta para sua própria diégese, como no “Flash de Patrícia à luz do dia”:

Quem se der o trabalho de retornar ao começo da história, lembrar-se-á que de Patrícia o padre Abelardo Galvão conhecia apenas o cristal da voz, o enigma do sorriso, o dengue dos olhos. Aliás, sobre Patrícia pouco mais se disse e se ficou sabendo. Urge reparar a omissão inepta, abandonando por inútil qualquer tentativa de justificação, qualquer pedido de desculpas: impossível explicar a negligência sem recorrer a artifício ou a embuste (AMADO, p. 164).

O interessante nestas intervenções do autor implícito é o jogo que estabelece com o leitor, convidando-o a fazer parte ativa da narração, a divertir-se e a assumir um papel funcional. Por isso, fica brincando o tempo todo com ele, diminuindo a distância e assumindo o tom descontraído, relaxado, propiciando seu riso e rindo ele também à sua custa. Assim acontece no hilário episódio da lua de mel de Danilo e Adalgisa, em que o autor zomba com o leitor. Quando esta entra no banheiro para produzir-se e Danilo, depois do suculento jantar, espera-a na cama para sua almejada e dilatada noite de paixão, o narrador diz:

Enganou-se por inteiro, caiu do galho, descambou no ridículo quem se apressou a rir à custa de Danilo, fazendo-o alvo de gracejos de mau gosto por acreditá-lo dormido a sono solto até a manhã seguinte, perdendo a hora e a ocasião. Por certo, devia-se ter usado o verbo cochilar, em lugar de adormecer como está escrito dando azo a conclusões apressadas e equívocas (AMADO, p. 194).

Ou, mais à frente, quando o ex-craque finalmente consegue, depois de brigas, lágrimas, súplicas, transpor o baluarte da virgindade de sua esposa, protegido com todo o puritanismo e até com “cinta de borracha”, o narrador comenta:

Se houve algum tarado que, ouvindo-a gritar ai vou morrer, tenha pensado estar Adalgisa se esvaindo em gozo, quebrou a cara: rasgada, dilacerada, Adalgisa sentia apenas dor, dor e nada mais. Gemia sem parar, enquanto Danilo assenhoreava-se da praça, tomava posse, instalava-se, movendo-se impetuoso e acelerado. Também ele gemia, escapavam-lhe ais: os dele, esses sim, de puro gozo (AMADO, p. 211).

Amado, no *Sumiço da santa*, descobre através do riso uma forma de poesia, de poesia maravilhosa, como certamente o identifica no romancista baiano, Roger Bastide (1972, p. 62):

Uma poesia onde o riso, assim como em nosso Rabelais (escritor também nutrido por estruturas populares, almanaques camponeses e folclore gaulês) se torna, por sua própria grandeza, uma forma especial de poesia e de poesia maravilhosa – ou, pelo menos, milagrosa.

Nesse sentido, as fontes de Jorge Amado são populares e, no *Sumiço da santa*, vão desde os mitos, as lendas, os romances ibéricos, até o folhetim e seus herdeiros modernos como as rádio e telenovelas, a crônica e a reportagem jornalísticas. Estes gêneros inspiraram-se no formato folhetinesco para capturar a atenção e emoção do público, abordando temas populares e polêmicos, fazendo uso de ganchos ao final dos capítulos ou inserindo pausas e comentários na narração. No divertido capítulo intitulado “Precipitação e off-side”, encontramos um bom exemplo, já que o narrador, imitando os narradores de futebol, relata o intento falido de Danilo por tirar a virgindade de Adalgisa na lua de mel em Morro de São Paulo:

Adalgisa gemeu, Danilo abafou o protesto esmagando-lhe os beijos, devorando-os num chupão de língua e dentes, interminável. Sentindo-se asfixiar, ela se debateu, ele a conteve comprimida sob o peso de seu corpo, segurou-lhe os pulsos de encontro ao colchão. Para segurar-lhe os pulsos e manter-lhe os braços quietos, soltou-lhe as coxas. Mais que rápido Dadá as cruzou uma sobre a outra, encobrindo, trancando o gol, deixando o precipitado ponta-de-lança sem campo de jogo. Diversas vezes, França Teixeira, ao microfone, direto do estádio, criticara a afoiteza do craque para gáudio dos torcedores do time adversário: Príncipe Danilo antecipou-se sem esperar o passe, o juiz apitou impedimento, colocando-o em off-side (AMADO, p. 200).

A paródia da crônica esportiva, além de provocar o riso, cumpre a função de revitalizar a narração com o ritmo rápido e divertido. O mesmo acontece com a crônica jornalística, as manchetes e os anúncios que aparecem nos capítulos “Leituras dos jornais”, em que o narrador apresenta as notícias da imprensa sobre o sumiço de Santa Bárbara e o anúncio em todos os jornais da Bahia, com o título “Esta santa levou sumiço”, no qual se oferece uma boa recompensa a quem possa fornecer informação que leve a encontrar a imagem. Falando deste anúncio e seus detalhes, o narrador nos desenha uma pequena caricatura do escritor:

Diretor da agência responsável pelo outdoor e por sua divulgação é ele quem pode esclarecer, informar com precisão e não o pobre escriba que se esforça, batucando com dois dedos a máquina de escrever – daquelas antigas, manuais, que ninguém usa mais neste fim de século da eletrônica e dos computadores – para defender vasqueiros direitos autorais que o imposto de renda, ai, reduzirá a metade, na fonte: a menos da metade, a ninharia, a pó de traque (AMADO, p. 316).

O uso da paródia que Amado faz da técnica folhetinesca, exprime o caráter dialógico do seu discurso, posto que estabelece relações com outro tipo de textos da cultura moderna e, ao mesmo tempo, com a tradição clássica, que encontrava no riso o caminho para examinar e interpretar a realidade. Com isto, Amado aproxima o seu romance da noção de texto proposta por Barthes (1987, p. 52), entendendo este como um “tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”. Esses outros textos ou “citações” ao serem incorporados ao romance, como disse Bakhtin (1998, p. 399), revelam o “convencionalismo das suas formas e da linguagem” e são reinterpretados adquirindo um outro tom. Isto acontece com os gêneros derivados do formato folhetinesco antes mencionados: as rádio e telenovelas, a crônica esportiva, as manchetes e reportagens jornalísticas, etc.

Nesse sentido, concordamos com a apreciação que faz Cid Seixas em “*O sumiço da santa: Síntese do romance urbano de Jorge Amado*” (1996) quando afirma que o autor baiano “deve ser visto” como um clássico da civilização moderna, do “homem comum” como herói literário: “Um clássico de um tempo agreste, mas um clássico, de uma civilização dita moderna, que segrega a maioria da população em relações econômicas e sociais tipicamente medievais” (SEIXAS, 1996, p. 83). Uma “força da natureza”, na expressão de Monteiro Lobato (1961, p. 130) que ficará perene no cenário da literatura:

Seus livros da Bahia revelam-me mais que um escritor, que um romancista, que um artista. Revelam-me uma força da natureza, uma espécie de harpa eólia que ressoa à passagem dos ventos dos dramas da miséria. Daí a especialíssima impressão que me causam – única, inconfundível e trágica. Trágica no sentido grego da palavra. Na planura da literatura brasileira, Jorge Amado vai ficar como um bloco súbito de montanha hípida, cheia de alcantis, de cavernas, de precipícios, de massas brutas da natureza.

Por isso, o caráter popular, carnavalesco e grotesco que tem sua obra, assim como “sua intenção de ser lido por toda gente, como um contador de histórias”, longe de diminuir-lhe valor como escritor e romancista, aproximam-no da grande literatura ocidental (SEIXAS, 1996, p. 89). Nessa perspectiva, com o sentido cômico e paródico que apresenta em *O sumiço da santa*, não quer apenas “divertir” e divertir-se”, como diz no início do romance. Busca, como indicou Portella, também, questionar e criticar aspectos da sociedade burguesa. Aspectos como a hipocrisia, a dupla moral, o fanatismo religioso, com a história dos amores de Danilo e Adalgisa, por exemplo, ou a censura, a repressão e os demais abusos de poder da época da ditadura militar no Brasil, com os outros enredos apresentados.

Pensamos que é por este motivo que Amado situa a ação narrativa do romance entre os anos sessenta e setenta, época de grande agitação mundial: surgimento do Rock and Roll, chegada do homem à lua, Guerra do Vietnã, o triunfo da Revolução Cubana, a revolução feminista, o maio de 68 na França, a aparição da pílula, o surgimento no Brasil do *tropicalismo*, liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Por outro lado, foram também anos de terror e coerção social, marcados pelas ditaduras na América Latina. Este é o telão de fundo de *O sumiço da santa*:

Recorde-se que os fatos narrados nesta crônica, pobre de brilho, rica de veracidade, se passaram nos piores anos da ditadura militar e da rígida censura à imprensa. Havia uma realidade oculta, um país secreto, não noticiados. Gazetas, estações de rádio e de televisão encontravam-se limitadas, nas seções informativas, a fatos em geral pouco palpitantes. [...] Não eram permitidas críticas ao franquismo, ao salazarismo, tampouco aos gloriosos generais latino-americanos que exerciam com igual firmeza e incompetência o poder na Argentina, no Paraguai, no Uruguai, no Chile, na Bolívia, colegas dos nossos gloriosos – nem na imprensa nem em qualquer outra tribuna (AMADO, p. 146).

A atitude da juventude diante deste panorama era de inconformismo e de transgressão. Frente ao conservadorismo, à defesa da moral cristã, dos “bons costumes”, frente ao falangismo da autoridade, dos ditadores, a juventude respondia com os slogans de paz e amor, com a liberação religiosa, moral e sexual. Seus ideais eram revolucionários, com

líderes como John Lennon ou o Che Guevara. Este movimento social, este clima, contextualiza o romance. Por exemplo, em tom irônico, o autor comenta a atitude sexual das moças da época, graças à aparição da pílula:

Se ainda não deu, anda perdendo tempo, as farmácias vendem a pílula sem necessidade de receita médica. Liberadas do medo da gravidez, as moças de hoje vivem a mil, numa pressa desatada, o rabo em fogo. Não se miram no exemplo de Adalgisa, casta e honrada (AMADO, p. 47).

Fala-se dos artistas perseguidos e exilados como Caetano e Gilberto Gil, da repressão, do abuso de poder, como também da rebeldia e desejo de liberdade dos jovens, inclusive dentro da Igreja, como o personagem do Padre Abelardo, praticante da Teologia da Libertação e defensor dos camponeses contra os abusos dos fazendeiros, dos coronéis; ou algumas personagens femininas, desprendidas dos preconceitos religiosos, morais e sexuais. Como por exemplo, Patrícia, atriz de teatro, apaixonada pelo padre Abelardo, ou as libertinas Sylvia e Olímpia, amigas e cúmplices.

A atitude delas e sua linguagem direta e até impudica, testemunham, como dissemos, a liberação sexual que vivia a geração da época e o desafio à moral hipócrita e falsa que queria impor o regime: “Fique sabendo, Sylvia, que vou comer esse Padre, nem que tenha de agarrá-lo ao pulso. Tipo mais metido a besta, nunca vi” (AMADO, p. 168). Referindo-se à linguagem das moças o narrador diz:

Temas candentes e exaltantes, de confiança em confiança, informavam-se sobre especialidades, aptidões e atributos dos parceiros, detalhes físicos e morais, íntimos e peregrinos, referidos na linguagem atual, precisa e clara, de uso corrente entre as mocinhas e as senhoras, riam de morrer. Aconselhavam-se: em tendo a ocasião, garota, não perca, a língua de Telésforo é divina, por isso chamam ele de beija-flor, o chuparino do século. Gilbertinho, menina, é um desmarcado, tem um cacete de jumento, pensei que não ia entrar. E entrou, garota? Todinho, menina, até a raiz dos ovos. Por aí afora, na conversa matinal e instrutiva, menina para cá, garota para lá, língua, cacete, olho do cu e o papa-rola (AMADO, p. 238-239).

Novamente, temos Jorge Amado incorporando a linguagem popular, com suas gírias, inclusive com seus palavrões, porque como diz Bastide (1972, p. 63), ele:

[...] pode falar de cu, de pau, de urina ou de foda, mas tudo, nele, está banhado de uma indizível poesia, que vem desta permeabilidade da miséria pela natureza, desta participação das plantas, da respiração da terra, da ternura das águas, até a grande piedade pelos trabalhadores, explorados, doentes, famintos.

Esse vocabulário faz parte, aliás, da estrutura cômica e carnavalesca da obra, a qual mediante o riso quer criticar essa época de repressão e de violência. Porém, consideramos que a intenção de Amado é mostrar que estes fatos não permitiram, nem devem permitir, que a alegria e a esperança sucumbam; pelo contrário, frente à crueldade da realidade, frente à miséria e a injustiça, deve responder-se com humor, com otimismo.

No *Sumiço da santa*, demonstrando uma completa liberdade de expressão e de pensamento, Amado, na sua condição de autor, mostra-nos que a vida e o amor devem impor-se à morte, ao infortúnio e à tristeza, e não por miopia ou por falta de capacidade crítica ou sensibilidade social, pelo contrário, porque, para ele, todas as adversidades, a violência, o terror e a morte não podem derrotar a alegria de viver, como certamente anota Vargas Llosa (2006, p. 17):

Nos romances de Jorge Amado não há inconsciência nem miopia quanto à adversidade, às horrendas provações com que a imensa maioria se defronta diariamente. Sofrimento, engano, abuso, mentira e estupidez estão presentes nelas, tanto quanto na vida de seus leitores. Mas em seus romances — e esse é um dos maiores encantos que se destacam — todas as desventuras do mundo não bastam para dobrar o desejo de sobrevivência, a alegria de viver, o engenho brincalhão para dar a volta por cima do infortúnio, que animam seus personagens.

4.6 O SINCRETISMO EM *O SUMIÇO DA SANTA*

O sumiço da santa, seguindo uma estrutura barroca e lúdica, não tem uma única unidade temática. Pelo menos são quatro as histórias em que se divide o fio narrativo: os amores de Adalgisa e Danilo, a história de Manela e Miro, a paixão proibida do Padre Abelardo e Patrícia, e o drama de dom Maximiliano von Gruden pelo sumiço de Santa Bárbara. Porém, estas histórias estão estreitamente interligadas. O principal elo é a presença de Santa Bárbara ou Iansã. Se tivermos que escolher uma heroína principal, não seria outra que esta santa, e um tema central, seria o sincretismo. Sobre este ponto, Jorge Amado diz o seguinte na entrevista ao *Jornal de Letras* de Lisboa (30/01/1989, p. 8):

É um tema que está presente em toda minha obra: o sincretismo cultural – religioso –, só que nunca tinha sido tema central de nenhum livro meu. De resto já ai há uns 20 anos, por altura da ‘Teresa Batista’, eu tive o projeto de um livro, ‘A guerra dos santos’, do que cheguei a publicar os dois primeiros capítulos – e depois abandonei.

A maneira que encontraram os africanos quando chegaram à Bahia, para que seus deuses sobrevivessem à cruel perseguição dos colonizadores, foi sincretizando suas deidades com os santos do panteão cristão. Isto aconteceu com Iansã ou Oyá. Ela era, originariamente, a deusa do Rio Niger, senhora dos ventos, das tempestades, dona dos eguns (espíritos dos mortos) e uma das três esposas de Xangô, as outras são Oxum e Obá. Na Bahia de finais do século XIX, sincretizou-se com Santa Bárbara, santa cristã da Igreja Católica e Ortodoxa, rainha das tempestades, dos raios e trovões. Seu culto origina-se no início do século XX, segundo registra o jornal *Correio da Bahia* (28/10/1988):

Os festejos de Santa Bárbara tiveram início, ou melhor seu ponto alto, no começo deste século, quando os que trabalhavam no mercado eram em sua maioria africanos ou descendentes diretos, daí ter as comemorações, um cunho eminentemente negro, hoje totalmente perdido. O ano de ouro dos festejos de Santa Bárbara, foi, ao que se tem notícia, o de 1907, graças sobretudo à negra Balbina, fateira estimada por todos e filha de Iansã, que conseguiu conduzir ao mercado os mais afamados pais e mães de santo da Bahia, prolongando-se os festejos por muitos dias. Anos depois o esplendor da festa não era menos, registrando-se a presença marcante do babalorixá Rafael Boca Torta, que despretensiosamente brindava os presentes com a apresentação de seu candomblé.

Por esta razão, no romance, Amado apresenta a fé do povo baiano nesta santa sincrética, tanto por parte dos praticantes ou seguidores do candomblé, quanto pelos católicos. De tal modo, além dos cantos e orações rituais em louvor dela em língua ioruba, introduzidas ao longo do romance, o autor também insere cantigas católicas. Na realidade, Amado deixa-nos ver que todas elas são utilizadas pelo povo, pelos fiéis de Santa Bárbara, não importando a sua procedência, como, por exemplo, na cantiga que reza irmã Eunice – e que lhe ensinara sua avó Iá Kaçu –, quando Santa Bárbara, ou Iansã, vai ao convento resgatar Manela:

*Santa Bárbara da valentia
dos relâmpagos e trovões,
me empreste três tostões
para comprar minha alforria
Santa Bárbara dos Trovões (AMADO, p. 308).*

Contudo, o importante é ver a função narrativa que tem este sincretismo no romance. Este começa com “a travessia” da imagem da Santa, pertencente à paróquia de Santo Amaro e que, segundo investigações do erudito museólogo dom Maximiliano von Gruden, a escultura poderia ser de autoria de Aleijadinho e faria parte central da Exposição de

Arte Religiosa da Bahia. Porém, quando o Viajante sem Porto, de mestre Manuel e Maria Clara, chega ao Mercado de Santa Bárbara, maravilhosamente transforma-se em uma mulher e sai andando pelas ruas de Salvador:

Antes que mestre Manuel e Maria Clara, terminada a amarração do saveiro, fossem cuidar do transporte da imagem, Santa saiu do andor, deu um passo adiante, ajeitou as pregas do manto e se mandou.

Num meneio de ancas, Santa Bárbara, a do Trovão, passou entre mestre Manuel e Maria Clara e para eles sorriu, sorriso afetuoso e cúmplice. A êbômin colocou as mãos abertas diante do peito no gesto ritual e disse: Eparrei Oyá! (AMADO, p. 21).

Sua missão na Bahia era clara:

Viera à cidade da Bahia para concluir tarefa iniciada em janeiro, na Quinta-Feira do Bomfim, trazia um propósito e uma decisão: libertar Manela do cativo e mostrar a Adalgisa com quantos paus se faz uma cangalha. Seus cavalos, ela os montava em pêlo, em Adalgisa poria uma cangalha e assim a montaria. Para lhe ensinar a tolerância e a alegria, o bom da vida (AMADO, p. 38).

Se em *Dona Flor* o conflito da protagonista está marcado pela luta entre o “espírito e a matéria”, entre sua moral cristã, sua imagem de mulher recatada e sua natureza erótica, seus apetites e desejos, em *O sumiço da santa* temos uma Adalgisa definida pelo dogmatismo e radicalismo religiosos. Filha de espanhol radicado na Bahia, dom Francisco Romero Perez e Perez e da negra Andreza, – praticante de candomblé, filha de Iansã –, Adalgisa, desde criança, rejeita sua ascendência africana. Educada na fé católica pela madrinha espanhola “doña Esperanza” e depois pelo Padre falangista José Antonio Hernández, a mulata cumpriu o objetivo traçado pelos dois: “educar Adalgisa na rigidez fanática e puritana do catolicismo espanhol para fazer da filha de Francisco Romero Perez y Perez uma serva de Cristo, católica sem jaca, espanhola de truz, mobilizada contra a dissolução e a idolatria” (AMADO, p. 228).

Enquanto Dolores, a filha mais nova de Andreza, acompanhava sua mãe e participava ativamente de todas as obrigações do candomblé, Adalgisa não queria saber nada desse culto que considerava simples paganismo e feitiçaria. Não consente, sequer, quando Andreza revela-lhe que ela também pertence à Iansã, porque, quando raspou a cabeça, encontrava-se grávida, sem saber, dela. Caso Adalgisa não pagasse as obrigações correspondentes ao orixá, as consequências poderiam ser fatais. Mas, o que ela nunca soube

foi que depois de duas tentativas por parte de Iansã, aos sete e aos catorze anos, de cobrar seu “abicun”, na terceira, quando não aceitava outro tipo de sacrifício diferente à vida de Adalgisa, Andreza propôs a Iansã a troca de cabeças, sua vida pela vida da filha:

Não chegou a saber que Andreza as vésperas do aniversário fatal, para que a sentença ao se cumprir não fulminasse o abicun, propusera a Oyá a troca de cabeças: no dia da festa da maioridade da filha mais velha, amanhecera morta. Adalgisa não sabia o que fosse troca de cabeças e a palavra abicun nada lhe dizia (AMADO, p. 233).

Adalgisa educa-se sob a férrea disciplina católica, carregada de preconceitos: raciais, sexuais, religiosos, morais, etc., e com um fanatismo e dogmatismo que fazem com que despreze tudo aquilo diferente dos preceitos mais conservadores da religião católica. As principais vítimas deste radicalismo são: em primeiro lugar, ela mesma, com a frigidez, a amargura e as terríveis enxaquecas que a caracterizam; em segundo, seu marido, o ex-craque do Ipiranga, que frustra seus sonhos de desfrutar das voluptuosidades que imaginava com sua mulher e deve conformar-se com o as escassas noites de sexo pudoroso – que Adalgisa praticava como um sacrifício, como uma obrigação matrimonial, tal como lhe ensinara sua madrinha –, e com suas visitas aos castelos, esses “aprazíveis sítios de convívio e entretenimento, destinados à deleitável prática da fornicção” (AMADO, p. 119), como os define Amado; e em último, sua sobrinha Manela, que devido à morte dos pais, fica sob a custódia dela e Danilo. Adalgisa quer lhe transmitir seus princípios e a disciplina rígida, para torná-la uma senhora católica de bem, ainda que seja com a “taca de couro” – presente do Padre José Antonio – pendurada na parede. Tudo se complica quando Dadá, como a chama carinhosamente Danilo, descobre que sua sobrinha, contradizendo suas ordens, tem as mesmas crenças pagãs da mãe e da avó e, pior ainda, está namorando com um mulato “escuro”, motorista de taxi, o “cão tihoso”, o “chimpanzé”, como Adalgisa, pejorativamente, chamava a Miro. Com a ajuda do seu preceptor ideológico, o Padre José Antonio, e o Juiz de Menores, marido da “casta” Sylvia, Adalgisa interna Manela no Convento das Arrependidas da Lapa, até que esta desista das suas teimosias.

O nó finalmente se resolve quando Iansã em pessoa resgata Manela do convento e a leva para o terreiro em companhia da caravana, integrada por Danilo, tia Gildete, Miro e seus amigos capoeiristas, entre eles mestre Pastinha. Com danças rituais, a nova filha de Iansã elege Miro como seu *ogan*. Mas, não contente com isso, o orixá sai à procura da filha extraviada, do seu “abicun rebelde”. Esta, junto ao Padre José Antonio, vai subindo a ladeira da Avenida Cardeal da Silva para tirar Manela do terreiro de candomblé do Gantois, na

Federação, e com a taca de couro ensinar a sem vergonha da sua sobrinha “com quantos paus se faz uma cangalha”. Porém, quem termina aprendendo é ela e o Padre. Numa cena profundamente cômica e grotesca, com forte cunho rabelaisiano e cervantesco, narra-se a possessão de Adalgisa e a surra que leva o Padre José Antonio por parte dos orixás, entre eles Exu Malé, na figura de um jumento:

– Espera, hija! Voy librate del demonio! Ahora mismo!

Caiu Adalgisa de joelhos, as mãos postas, os braços estendidos para o céu, não queria deixar de ser uma senhora. Empunhando o Cristo de vermeil como se empunhasse e brandisse a espada de San Tiago Matamorros, padre José Antonio precipitou-se a exorcizá-la:

– Vade retro, Satanás!

Não se foi Satanás, não obedeceu ao esconjuro, ao contrário: célere, Sete Pinotes veio encima do exorcista, acompanhado pelo jumento dançador. O atarracado vibrava a taca de couro, retirada da cangalha, o jegue bailava em ritmo de paso-doble, peidando, cagando, escoiceando. Na tentativa de fugir do relho, padre José Antonio recebeu na bunda o casco malferrado do jerico que, sem dúvida satisfeito, suspendeu os beiços, arreganhou os dentes e zurrrou, sacrílego e debochado. O Padre estatelou-se no mato, junto ao meio-fio da Avenida. Mais adiante, derreou-se Adalgisa, se estendeu a corpo morto, a cabeça estalando, era a dor de cabeça que se ia para sempre, a respiração atropelada, era o coração de pedra que sangrava, não dava para acreditar! (AMADO, p. 386-387).

Santa Bárbara ou Oyá, desta forma (o Padre, correndo nu e apavorado pela Avenida e Adalgisa, em estado de transe, “sendo montada”, assumindo sua condição de filha de Iansã e liberando-se da dor de cabeça, do fanatismo e dos preconceitos), cumpre seu objetivo na Bahia e volta na hora certa ao museu para a inauguração da Exposição de Arte Religiosa, já quando dom Maximiliano está resignado à humilhação e ao exílio devido ao sumiço da santa.

Se dona Flor alcança a felicidade e o equilíbrio, quando reconhece que precisa dos dois maridos, das duas faces para ser completa, Adalgisa se reconcilia com a vida, encontra a alegria e a paz, aceitando que não existe uma única verdade, que os dogmas levam ao fanatismo, a ódios e “situações infaustas”, castram e limitam. Em parte, é essa a moral da história, como diz o próprio autor através do narrador:

A situações assim infaustas, menos raras do que em geral se pensa, conduz o fanatismo religioso: não só o religioso, também o político, os dogmas de qualquer seita, sem exceção nenhuma. Limitam, deformam, envilecem, castram. Esta é a moral da história? Em parte sim... (AMADO, p. 116).

Da mesma maneira como em *Dona Flor*, Amado nos mostra que se pode escolher não escolhendo, que campos que parecem contrários como erotismo, casamento, o público e o privado, a desordem e a ordem, etc., podem estar juntos, conviverem e até se complementarem para conseguirem uma harmonia. No caso do *Sumiço da santa*, através do sincretismo, o autor nos confirma que a inclusão, a luta contra os preconceitos, contra os radicalismos de qualquer espécie, na aceitação e respeito pelo outro, pelo diferente, é que uma sociedade pode encontrar a convivência pacífica e até a felicidade. Os orixás podem conviver com os santos católicos e as crenças do candomblé não anulam às das outras religiões, nem vice-versa. Jorge Amado, neste romance, comprova que uma fé não destrói a outra. Ao contrário, o sincretismo religioso, o ecletismo, enfim, o hibridismo cultural, é bem mais enriquecedor e produtivo do que a exclusão e a anulação do outro. Esta é a lição ou o “conselho” na expressão de Benjamin, que nos deixa esta narração, com a história e o aprendizado de Adalgisa, por exemplo:

– Deixou de ser puritana mas não se fez devassa, guardou certo melindre no trato do amor que lhe aumentava a graça e a sedução. Continuo sendo uma senhora, dada a licenças no leito, deixou de ser fanática mas continuo boa católica, vai à missa aos domingos em companhia de Gildete mas já não se confessa e nunca mais voltou a ver o padre José Antonio Hernandez. Adora Miro, a cerimônia solene do pedido de mão de Manela em casamento já tem data marcada. Ainda um último detalhe antes que Dadá e o príncipe tomem a barca para o Morro de São Paulo: curou-se Adalgisa da dor de cabeça, Danilo não fez por menos: melhorou imenso da peidorreira, agora só de vez em quando (AMADO, p. 432).

Da mesma forma, com o drama do padre Abelardo Galvão. Homem jovem, de mente aberta, seguidor da Teologia da Libertação, líder na luta contra a exploração e a injustiça social no sertão por parte dos coronéis, mas ainda preso à noção de pecado, à culpa cristã, aos votos de castidade, porque “um Padre não pode casar”. Desta vez é Patrícia, a artista, sua colega de luta no sertão e outra das filhas de Iansã, que lhe ensina que há outras possibilidades, que entre os extremos radicais de castidade e casamento existem mais alternativas, a “amigação”, a “mancebia”, e que o amor não é pecado e nem agravo a Deus. Pelo contrário, pode continuar sendo Padre, Padre e homem completo, livre de repressões. Patrícia convida o padre Abelardo a romper com essas ataduras, com esses preconceitos, a não continuar com a dupla moral de alguns sacerdotes:

Amor não é agravo, não ofende a Deus, não é maldade, coisa feia e suja, não é pecado nem maldição. Vem, meu lindo, vamos acabar com essa bobagem. Vais ser um Padre ainda melhor e mais porreta, um Padre para ninguém

botar defeito, depois de aprenderes o gosto de meu beijo, de gemeres em meus braços, de escutares meus ais de amor, quando em tuas mãos amadurecerem as maçãs de meus seios, depois de teres provado o mel silvestre na moringa de meu ventre, de teres descansado a cabeça em meu regaço, vem, meu Deus Menino, meu Jesus de Nazaré, vou te crucificar.

Se não quiseres vir, se me recusares tua mão de amásio, se estás surdo e cego, não queres ouvir nem enxergar, se és tão burro e ignorante a esse ponto, se preferes a masturbação, o sonho pornográfico, a poluição noturna, o sujo e o feio, se és a copia gaúcha ou sertaneja do padre José Antonio Hernandez, falangista, então eu vou embora e não mais te quero ver (AMADO, p. 427-428).

É, novamente, a figura do autor implícito a que descobrimos atrás das palavras de Patrícia, exprimindo seus ideais de liberdade e de amor, contra os preconceitos e contra a repressão. *O sumiço da santa* não é uma obra anticlerical ou antirreligiosa, é um romance que questiona o perigo dos radicalismos religiosos que levam a construir uma dupla moral, uma hipocrisia individual e social, que castra o corpo e o pensamento, que gera rancor e destrói as pessoas. Mas, como diz o próprio autor, não é só o radicalismo e o dogmatismo religiosos, mas o de qualquer tipo. Por isso, o que Amado nos lega é o esforço pela integração religiosa, racial, cultural, pela alteridade, pelo respeito à diferença, para alcançar um tipo de sociedade inclusiva, onde o amor, a alegria, o humor, sobreponham-se ao preconceito, à raiva e à inimizade.

Por outro lado, o sincretismo religioso, o hibridismo cultural, também podem ser apreciados na obra, nas diferentes festas religiosas e populares da Bahia que aparecem no texto, como a lavagem da Igreja do Senhor de Bonfim, a festa de Santa Bárbara, comemorada em 4 de dezembro, a festa de Iemanjá em 2 de fevereiro, o caruru de Cosme e Damião em setembro, etc. Todas elas combinando elementos da cultura popular provenientes de diferentes raízes: ocidental, africana, indígena, da cultura moderna, etc., e juntando, também, o sagrado e o profano. Nessas festas, comparecem ricos e pobres, pessoas de todas as cores, crentes e não crentes, nativos e estrangeiros, moradores e turistas, etc. Nelas se cantam e dançam músicas rituais e populares ao som do samba, ou do trio elétrico; as barracas vendem comida baiana, cerveja e cachaça. Enfim, são celebrações híbridas no melhor sentido da palavra. Isto pode ser visto na descrição que faz o narrador da festa do Senhor de Bonfim:

O cortejo ondula ao sabor da música dos trios: hinos religiosos, cantigas de preceito, sambas e frevos de carnaval. O acompanhamento cresce pelo caminho, avoluma-se a multidão: desaba gente pelas ladeiras, esvazia-se a feira de São Joaquim, desembarcam retardatários dos ferry-boats e das lanchas, chegam nos saveiros. Quando a cabeça da procissão atinge o sopé da ladeira, na Colina, do Trio Elétrico de Dodô e Osmar uma voz se eleva,

conhecida e amada – o silêncio se faz, o cortejo se detém, Caetano Veloso entoava o hino ao Senhor de Bomfim.

[...] Chegado de Portugal, ao tempo da colônia, no voto aflito de um naufrago lusitano, Nosso Senhor do Bomfim; chegado da África, ao tempo do tráfico de negros, no lombo em sangue de um escravo, Oxalá. Sobrevoam a procissão, encontram-se no se das baianas, mergulham na água-de-cheiro e se confundem, são uma única divindade brasileira (AMADO, p. 52).

Esta integração racial e cultural também se manifesta na capoeira, outra expressão da cultura popular baiana e brasileira. Esta bela dança de origem africana, assim como o candomblé e outras práticas dos escravos, foi durante anos proibida e perseguida. Jorge Amado, através da sua obra e da sua atividade pública, defendeu seus direitos e a sua importância para a cultura brasileira. Em *O Sumiço da santa* fala do seu valor como manifestação cultural, de integração social e religiosa, aberta para todo o mundo, como diz num dos cantos de capoeira citados no romance:

*Bahia, minha Bahia
Bahia do Salvador,
Quem não conhece capoeira
Não lhe pode dar valor.
Todos podem aprender:
General e até doutor...*
(AMADO, p. 293).

4.7 O REALISMO MÁGICO OU MARAVILHOSO EM *O SUMIÇO DA SANTA*

O sumiço da santa leva por subtítulo “Uma história de feitiçaria”, o que é significativo, já que, desde o início do romance, o autor transporta o leitor ao mundo da magia, do maravilhoso e sobrenatural. Se em *Dona Flor* tínhamos uma narração inicialmente realista, mas que entra no campo do fantástico a partir do momento em que Vadinho volta do mundo dos mortos, em *O Sumiço*, desde o primeiro capítulo, mergulha-se no plano do mistério, do mito. O texto começa com a transformação da imagem de Santa Bárbara, a rainha dos raios, em uma mulher de carne e osso, que chega à Bahia para resolver os problemas de suas filhas espirituais.

Já dissemos que, nesta obra, o autor consegue uma plena liberdade de expressão, através do dialogismo, da inclusão da fala popular, de uma linguagem aberta e franca, através do riso e do carnavalesco. Porém, neste livro, também sobressai a plena libertação, por parte de Amado, do racionalismo tradicional, do conceito de realidade como valor absoluto, oposto

do mágico e maravilhoso, e como a única via para falar das problemáticas sociais. Nesta “história de feitiçaria”, o romancista se entrega sem reserva às possibilidades narrativas da ficção e do imprevisível, encontrando nesses planos maior riqueza e soluções literárias menos redutoras, como escreve A. Alçada Baptista no *Jornal de Letras* de Lisboa (30/01/1989, p. 09), afirmando que *O sumiço da santa* exprime o resultado de uma saga que:

[...] foi se libertando dos limites duma racionalidade redutora e avança, sem pudores, pela riqueza de outros mundos inexplicáveis mas libertadores, como o milagre e a magia, em que a cidade da Bahia – no cruzamento da civilização da razão com a civilização do mistério e do oculto – é um palco propício e acolhedor.

Em paralelo, nesta obra, também o maravilhoso e mágico está representado através do mundo mítico e misterioso do candomblé. No estudo de *Dona Flor*, destacamos que esta religião afrodescendente cumpria uma função narrativa importante, tanto na construção das personagens e da atmosfera do romance, quanto na solução do conflito apresentado pelo escritor. Ora, em *O Sumiço da santa*, o candomblé se apresenta como elemento chave da estrutura narrativa que propõe a obra. A respeito, Cid Seixas na análise que faz deste romance, anota: “As formas poéticas iorubanas, comuns na poesia oral deste povo e rediviva nas manifestações religiosas do candomblé, em forma de saudação e apresentação, perpassam o discurso do narrador amadiano” (SEIXAS, 1996, p. 88).

Santa Bárbara ou Iansã, como apontamos, é a grande heroína do relato, e o *leitmotiv* da narração é o seu sumiço, quando chega de Santo Amaro a Salvador e sai pelas ruas da cidade para consertar os conflitos dos protagonistas.

Esses conflitos ou eixos temáticos, que identificamos na obra, e o caráter mágico que os caracteriza, estão determinados por este orixá, produto do sincretismo, e pelos mistérios do candomblé. A história dos amores insatisfeitos de Adalgisa com Danilo e sua feliz resolução, é uma prova disso. O mesmo acontece com Manela, que graças a Iansã, seu orixá, consegue sair do convento e juntar-se com Miro. A história do Padre Abelardo e Patrícia também se resolve com a ajuda de Iansã, já que é ela quem salva a vida do padre, quando Zé do Lírio, contratado para matar o sacerdote revolucionário, erra todos os disparos e, disposto a se matar, vê seu revólver convertido em “brinquedo de menino”. Assim, “Oyá”, troca a palavra morte pela palavra amor, como diz Patrícia em seu “pedido de amigação” ao padre:

Por falar nisso, tu sabes que queriam te matar? Que Joazinho Costa contratou um pistoleiro em Pernambuco para te despachar para a terra dos pés-juntos? Foi Oyá quem te salvou, a meu pedido, apagou a sentença e escreveu no lugar a palavra amor. Comprei a tua vida, paguei por ela o preço de uma cabra (AMADO, p. 427)

No caso do drama de dom Maximiliano, com o qual se abre e se encerra o romance, não é diferente. Seu pesadelo inicia com o sumiço da imagem trazida de Santo Amaro, a contragosto do vigário, o irado padre Téo, e desaparece depois de chegar ao cais da cidade, convertida numa bela mulata, segundo a “maluca” versão de Edimilson, seu auxiliar; mas, a via-crúcis do museólogo termina segundos antes do vernissage da Exposição, quando pensa que tudo está consumado e que a desgraça não tem mais jeito. De repente, vê a santa no lugar que tinha preparado para ela:

Foi quando olhou e viu e não acreditou, não era possível o que lhe parecia ver. Forçou a vista, ali no ponto exato onde dissera a Mirabeau Sampaio que iria colocar a imagem de Santa Bárbara, a do Trovão, na entrada da Exposição, lá estava ela, a Santa magnífica, posta no chão, sem peanha, sem andor, igual a uma pessoa viva, a mim e a você. Parecera-lhe impossível, teve de beliscar-se para acreditar no que seus olhos viam, abertos em lágrimas. Mas já não se espantou, pareceu-lhe normal que Santa Bárbara, a do Trovão, lhe sorrisse e lhe piscasse o olho, trazendo-o de volta do degredo para estas terras mais sem jeito da Bahia (AMADO, p. 407).

Deste modo, com esta obra temos o ápice de um longo processo por parte do autor, no qual a inclusão do mágico, do mítico e do maravilhoso, torna-se essencial para a configuração do seu mundo literário. Em *O sumiço da santa*, mais do que em qualquer outro romance, Jorge Amado faz do realismo maravilhoso um elemento central, constitutivo, incorporando e amalgamando elementos da tradição mítica africana, indígena, cristã, à realidade literária de sua obra, para elaborar um universo politeísta, no qual as forças da natureza participam da vida dos homens. Nesse sentido, Roger Bastide argumenta:

Mas, justamente porque os indígenas, em primeiro lugar, e em seguida os africanos povoaram o Nordeste com seus espíritos, suas sereias, ou suas divindades, é que o realismo de Jorge Amado é um realismo maravilhoso. O maravilhoso não é plantado; faz parte integrante da realidade. É, portanto, por fidelidade ao naturalismo, isto é, à descrição das realidades circundantes, que o naturalismo descobre o mistério e que, em vez de parar na superfície das coisas, penetra no mundo secreto e profundo – de onde irradia, para o leitor, uma nova poesia (BASTIDE, 1972, p. 61).

O antropólogo francês escreve isso nos anos sessenta, em pleno apogeu do *boom* da literatura latino-americana, onde uma das características mais destacadas e admiradas deste fenômeno literário foi justamente a incorporação do maravilhoso, do mágico, da tradição americana à realidade própria dos povos do continente, com o qual, como vemos na citação, conecta o romancista baiano com esta corrente da narrativa da América Latina, ajudando-nos a corroborar a tese que viemos defendendo ao longo deste trabalho.

É através do mítico, do mágico e maravilhoso, da exploração e reivindicação dos elementos da cultura popular, do riso e da carnavalização literária que Amado consegue a estrutura dialógica e híbrida que caracteriza *O sumiço da santa* e, em geral, sua prosa. O autor estabelece, deste modo, um diálogo com a tradição clássica e também com a realidade e o imaginário do seu povo, dos mais fracos, dos descendentes africanos:

Assim como os poetas épicos e dramáticos da antiguidade clássica estabelecem um discurso aos mitos e à tradição da sua cultura, a cultura helênica, o texto amadiano se instaura como diálogo intertextual com a cultura popular da Bahia, os mitos e tradições dos descendentes de príncipes e súditos africanos trazidos como escravos (SEIXAS, 1996, p. 88).

Deste modo, *O sumiço da santa* se estrutura, segundo Cid Seixas (1996, p. 91-92), “como uma síntese criativa do próprio universo ficcional amadiano, onde a dicotomia de valores que desemboca na demolição do eurocentrismo é o tema recorrente”. Mas ele também se apresenta como síntese do processo de libertação por parte do escritor, dos dogmas e preconceitos políticos e ideológicos que durante um período da sua vida e da sua carreira impediram que sua capacidade literária se exprimisse completamente. Esse processo de libertação estética na obra de Amado, delinea-se com a publicação de *Gabriela*, explorando possibilidades literárias mais criativas, mais abertas, liberando, assim, sua extraordinária imaginação, seu humor e sua alegria contagiantes e oferecendo uma visão otimista da existência, na qual a vida vale a pena, apesar da mentira, do ódio e das adversidades do dia-a-dia. Não por “miopia” ou “inconsciência”, como bem indicou Vargas Llosa, mas pelo humanismo que definiu sua vida e sua obra.

Mas essa passagem na vida e na obra de Amado não foi fácil. Significou, como no carnaval, a morte de uma velha ordem e o nascimento de uma nova. As revelações dos crimes, perseguições, autoritarismo, etc., do regime stalinista, fez que morresse no escritor baiano esse mundo aparentemente sólido e incorruptível que muitos dos revolucionários tinham construído a respeito do sistema comunista. Nesse sentido, são muito apropriadas as palavras

de Pablo Neruda em *Confieso que he vivido* (2005, p.214) quando, lembrando sua segunda viagem à China, em companhia de Jorge Amado e Zélia através do rio Yang Tsé, escreve:

La verdad es que las revelaciones sobre la época staliniana habían quebrantado algún resorte en el fondo de Jorge Amado. Somos viejos amigos, hemos compartido años de destierro, siempre nos habíamos identificado en una convicción y en una esperanza comunes. Pero yo creo haber sido un sectario de menor cuantía; mi naturaleza misma y el temperamento de mi propio país me inclinaban a un entendimiento con los demás. Jorge, por el contrario, había sido siempre rígido. Su maestro, Luis Carlos Prestes, pasó cerca de quince años de su vida encarcelado. Son cosas que no se pueden olvidar, que endurecen el alma. Yo justificaba ante mí mismo, sin compartirlo, el sectarismo de Jorge.

Mas também significou o nascimento de uma nova concepção do mundo e da realidade:

El informe del XX Congreso fue una marejada que nos empujó, a todos los revolucionarios, hacia situaciones y conclusiones nuevas. Algunos sentimos nacer, de la angustia engendrada por aquellas duras revelaciones, el sentimiento de que nacíamos de nuevo. Renacíamos limpios de tinieblas y del terror, dispuestos a continuar el camino con la verdad en la mano (NERUDA, 2005, p. 214).

Desse mundo de trevas e concepções radicais e monológicas surge Amado com uma nova narrativa; renasce “melhor e maior”, com uma obra dialógica e carnavalesca, carregada de sensualidade e alegria, mas sem perder seu caráter revolucionário, social, como manifesta Neruda (2005, p. 214):

Jorge, en cambio, parece haber comenzado allí, a bordo de aquella nave, entre los desfiladeros fabulosos del río Yang Tse, una etapa distinta de su vida. Desde entonces se quedó más tranquilo, fue mucho más sobrio en sus actitudes y en sus declaraciones. No creo que perdiera su fe revolucionaria, pero se reconcentró más en su obra y le quitó a ésta el carácter político directo que penúltimamente la caracterizó. Como si se destapara el epicúreo que hay en él, se lanzó a escribir sus mejores libros, empezando por *Gabriela, clavo y canela*, obra maestra desbordante de sensualidad y alegría.

O sumiço da santa apresenta-se, assim, como ápice e síntese desse renascimento na vida e na obra de Jorge Amado.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs a analisar a relação entre Jorge Amado e o NRL, sustentando-se na hipótese que seriam os processos de hibridação cultural e de transculturação narrativa o elo que mostraria a estreita relação e participação do romancista baiano no contexto amplo da renovação e consolidação de uma nova narrativa latino-americana, plural e autêntica.

Nossas análises sugerem que o NRL foi um fenômeno literário amplo, tendo envolvido diferentes países, línguas e culturas da América Latina, não podendo, portanto, ser reduzido, como fizeram alguns setores da crítica, apenas ao romance em língua espanhola, assim como tampouco ao chamado *boom* da literatura latino-americana. Tentamos mostrar, pelo contrário, que este último seria consequência de um extenso processo que teve suas raízes nas primeiras décadas do século XX com os movimentos de vanguarda. Vimos que a narrativa latino-americana foi nutrindo-se de diferentes influências teóricas e estéticas, para constituir uma proposta na qual os conceitos de realidade e ficção, de racional e mágico, que antes operavam num sistema dicotômico, passaram a funcionar de uma maneira dialógica, complexa, em que os limites se cruzam e as polaridades caem por terra.

Essas análises levam-nos, igualmente, a inferir que tradição e modernidade não se excluem deste processo, já que o resgate das tradições locais, populares e regionais e o aproveitamento das influências exteriores da Modernidade, mostram que estes campos fundem-se na busca de soluções estéticas abertas e imprevisíveis, construindo uma narrativa transcultural – segundo o conceito de Ángel Rama –, dialógica e carnavalesca – nas categorias de Bakhtin. Por outro lado, ao incorporar elementos culturais de diferentes ordens, essa narrativa ataca os centros de poder, as hierarquias e os preconceitos da cultura ocidental conservadora, oferecendo visões mais complexas e autênticas da realidade da América Latina.

Por estas razões, consideramos que diferente do que muitos pensam, o NRL não só se caracterizou pela revolução formal, pela procura por inovações na estrutura e na linguagem narrativa, como também significou a inclusão e a reivindicação das vozes apagadas, dos discursos não oficiais, dando-lhes voz e linguagem próprias, demonstrando o valor literário, poético e cultural de seus mitos, lendas, danças, crenças religiosas, linguagem, etc.

Nesse ponto, discutimos como o termo “processos de hibridação cultural”, não se opõe a conceitos que definem diversos tipos de interculturalidade, como a mestiçagem, o sincretismo, a criouliização, a transculturação, etc. Pelo contrário, agrupa-os e lhes dá novo

sentido, já que todos eles se convertem em processos abertos que dão conta dos vários tipos de contato que existem nas culturas da América Latina. Nesse contexto, mostramos como o Brasil participou ativamente desse processo de exploração e renovação estética e ideológica, sendo inclusive pioneiro nos movimentos de vanguarda, na medida em que foi justamente em São Paulo, com a Semana de Arte Moderna em 1922, que oficialmente começou a vanguarda na América Latina. Destarte, tanto o *modernismo* no Sul, quanto o *regionalismo* no Nordeste do Brasil, com suas respectivas diferenças, procuraram encontrar na cultura popular, nas suas fontes orais, o material para novas propostas estéticas, assim como os elementos que conformariam o *ethos* e as identidades brasileiras.

A pesquisa nos permitiu ver que na obra de Amado, com a influência marcante de Freyre, há um discurso sobre a mestiçagem, mas também há transculturação narrativa, carnavalização, dialogismo, erotismo, sincretismo, realismo mágico ou maravilhoso. Em outras palavras, na sua obra coexistem diferentes processos de mistura, de hibridação cultural. Por isso, Amado, quiçá uns dos escritores menos inovadores no campo da forma e da estrutura do relato, dentro do processo do NRL, conciliou vida e obra na luta contra os preconceitos, contra os saberes hegemônicos e contra qualquer tipo de discriminação

Foi, porém, depois da sua ruptura com o PCB e da publicação de *Gabriela, cravo e canela*, que o escritor melhor aproveita o seu conhecimento da cultura popular baiana, da sua experiência e das suas influências intelectuais, para liberar a sua imaginação e criatividade. Abandona o discurso monológico, que caracterizava a narrativa de seu primeiro período criativo, e passa a adotar um tipo de construção dialógica, polifônica, integrando diversos tipos de discursos e textos, tendo como recursos o humor, a ironia, a paródia, a sátira, servindo-se do melhor da tradição popular: a oralidade, os mitos, lendas, crenças religiosas, comidas, danças, linguagem, etc.

As análises dos romances *Dona Flor e seus dois maridos* e *O sumiço da santa* denotam esses processos de hibridação e de transculturação narrativa, mostrando o riso e o “grotesco carnavalesco”, o erótico, o sincrético, o maravilhoso, o popular, como seus elementos estruturais. Estas características estão presentes tanto na organização formal dos textos: epígrafes, títulos, subtítulos, nas figuras de autor e de narrador, quanto nos sentidos que eles evocam e remetem.

Com relação ao processo de dialogismo e carnavalização literária que os romances denotam, utilizamos a categoria do autor implícito formulada por Wayne Booth para tentar mostrar a maneira como Amado constrói o tom burlesco, irônico, paródico e lúdico das narrações, com o qual se percebem as marcas das influências que sofreu da tradição clássica e

renascentista, da poesia popular, do folhetim e seus gêneros herdeiros (o cordel, as rádio e telenovelas, as crônicas e reportagens de jornal, etc.), do romance picaresco e de aventuras. Estes elementos e influências permitiram-lhe romper com o discurso monológico, e, além disso, mostrar uma imagem mais profunda do homem, com suas virtudes, defeitos e apetites. No *Sumiço da santa*, entretanto, identificamos uma maior liberdade de expressão, presente nos paratextos (títulos, subtítulos, no Correio dos Leitores, etc.), nas diferentes pausas ou intervenções que tem a narração, na linguagem do narrador e das personagens, enfim, em toda a estrutura lúdica e burlesca que conforma o texto, cumprindo, assim, com o objetivo traçado desde o início da narração: “divertir e divertir-se narrando-la”. Porém, por meio do recurso do riso o autor também faz uma leitura crítica da sociedade que põe em cena.

Por outro lado, o desenvolvimento da pesquisa nos permitiu apreciar o erotismo como um processo de hibridação que cumpre um papel determinante em *Dona Flor*, pois nos ajuda a melhor explicar o conflito da protagonista, sua luta por manter a aparência de mulher recatada, decente, e a ânsia por satisfazer seus desejos íntimos. Vimos que é no jogo de revelar e esconder, que jaz o seu poder de sedução. Na conciliação destes planos: o erotismo e a aparência, o público e o privado, o permitido e o proibido, o apolíneo e o dionisíaco, Amado encontra uma solução original para o seu romance, pois representa uma sociedade na qual com a inclusão e conciliação de polos aparentemente opostos, trocando o trágico pelo cômico, é possível alcançar a harmonia, a paz e, por que não, a felicidade, como aconteceu com dona Flor.

A pesquisa, igualmente, nos leva a inferir que no *Sumiço da santa*, embora o erotismo tenha uma presença importante, é o sincretismo o elemento essencial para entender a proposta narrativa deste romance. Tanto as diferentes histórias que conformam o relato, quanto seus respectivos desfechos, estão determinados pela presença e influência de Santa Bárbara ou Iansã, configurando-se, assim, na protagonista e heroína da história. Seu sumiço, os prodígios que realiza e os problemas que resolve ao longo do relato constituem o *leitmotiv* da narração. Este sincretismo, ao mesmo tempo, podemos apreciá-lo nas diferentes festas religiosas e populares que o autor apresenta e descreve e nas quais interagem o divino e o mundano, e as diversas manifestações da cultura popular baiana: música, dança, capoeira, comida, etc.

Esta interação entre o humano e o divino, o além e o aquém, os orixás e os homens, revela a presença do maravilhoso em ambos os romances. Pensamos que esta se identifica no mundo mítico e misterioso do candomblé. Nesse sentido, vimos que é através do plano mítico, maravilhoso, e não do racional, como geralmente acontecia no romance realista

tradicional, que se chega à solução e conciliação dos conflitos que são apresentados nos romances. Por esta razão acreditamos que o realismo mágico ou maravilhoso não é um elemento artificial –“plantado” como disse Roger Bastide – nos romances de Jorge Amado, constitui parte integrante da realidade porque incorpora o imaginário mítico e poético das diferentes culturas que integram o povo baiano, como revelou a análise das obras selecionadas para esta pesquisa. Contudo, consideramos que no *Sumiço da santa* ele se mostra mais evidente, já que desde as primeiras páginas o leitor mergulha no plano do mágico, do fantástico. Nesta “historia de feitiçaria”, Amado se entrega livre e despreocupadamente ao plano do maravilhoso, com suas possibilidades e soluções narrativas.

As análises dos romances nos permitiram revelar que em Jorge Amado não houve ruptura, e sim continuidade e aprofundamento na técnica narrativa, nas temáticas e nas preocupações sociais, que caracterizaram sua segunda etapa artística. Desta maneira, podemos dizer que em *O sumiço da santa* conflui e se encerra uma das temáticas caras a Jorge Amado como é a da cidade de Salvador, com suas personagens, com suas dificuldades, mas também com sua magia e seus mistérios; sintetiza-se também sua busca por revelar a riqueza da cultura popular baiana, que se expressa nos processos de hibridação cultural e inclusão social que Amado sempre quis trazer à tona. Além do mais, com esta obra o escritor representa a luta de toda sua vida contra os a hipocrisia religiosa, contra a falsa moral, contra os preconceitos e tabus raciais, morais, sexuais e contra a discriminação, oferecendo um canto à alegria de viver, à convivência e ao amor, como possibilidades de sobreviver às inclemências e às adversidades que se apresentam na sociedade e na vida dos homens.

Com este estudo, esperamos ter ressaltado a importância de construir pontes diferenciadas para o diálogo entre o Brasil e a América hispânica, dando destaque ao valor e à contribuição da obra de Jorge Amado no processo do NRL, da literatura e da cultura contemporânea em geral. Com seus romances, Amado mostrou a Bahia ao mundo, com seus problemas, mas também com sua magia e encantos, e abriu o convite, como aparece em *Bahia de Todos os Santos* (1945), para se conhecer essa terra banhada pelo Atlântico e protegida pelos Orixás. A este convite compareceram figuras como o argentino Carybé, o francês Pierre Verger, assim como o colombiano que escreve esta dissertação.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Dona Flor e seus dois maridos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **O sumiço da santa**: uma história de feitiçaria. Rio de Janeiro: Record, 1988.

_____. Discurso de posse na Academia de Letras. In: MARTINS (Org.). **Jorge Amado: Povo e Terra**: 40 anos de literatura. São Paulo: Marins Editora, 1972, p. 3-22.

_____. Carta a uma leitora sobre romances e personagens. In: MARTINS (Org.). **Jorge Amado: Povo e Terra**: 40 anos de literatura. São Paulo: Marins Editora, 1972, p.23-36.

AMADO, Paloma. O de comer e o de beber na obra de Jorge Amado. In: CASA DE PALAVRAS (Org.). **Bahia, a cidade de Jorge Amado**. Atas do ciclo de palestras A Bahia de Jorge Amado. Salvador: Editora Casa de Palavras, 2000, p. 165, 186.

AMBRUSTER, Claudius. Communication et intrtextualité au Brésil: Jorge Amado et les versions paralittéraires. In: BESSIÈRE, Jean. **Fiction, narratologie, texte, genre**. (Actes du symposium de l'association internationale de littérature comparée). XI ème Congrès international. Paris, août 1985, Paris, New York, Bern, Frankfurt an main: Peter Long, 1989, p. 139-150.

ARISTÓTELES. **Metafísica (Livro I e II), Ética a Nicômaco, Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Série **Os Pensadores**, Volumes II. São Paulo: Vitor Civita, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: O Contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec 1987.

_____. Epos e Romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. **Questões de Literatura e de Estética** (A teoria do romance). São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BAPTISTA, A. Alçada. Jorge Amado: o universo do afecto. **Jornal de Letras**, Lisboa, 30 jan. 1989, p. 09. Arquivo Fundação Casa de Jorge Amado.

BARTHES, Roland. A morte do narrador. In: _____. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1983, p. 49-53.

BASTIDE, Roger. Sobre o romancista Jorge Amado. In: MARTINS (Org.). **Jorge Amado: Povo e Terra**: 40 anos de literatura. São Paulo: Marins Editora, 1972, p. 39-70.

BATAILLE, Georges. **El erotismo**. Barcelona: Tusquets Editores, 4º edición, 1985.

BAUDRILLARD, Jean. **De la seducción**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981.

BENJAMIM, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____ . **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e poética. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, p. 197-221.

BERND, Zilá. As três Américas e o agenciamento contínuo do diverso. In: BERND, Zilá e DE GRANDIS, Rita (Org.). **Imprevisíveis Américas**. Questões de hibridismo cultural nas Américas. Porto Alegre: ABECAN Associação Brasileira de Estudos Canadenses, 1995, p. 177-187.

BOOTH, Wayne. Distance et point de vue. In: BARTHES, R., KAYSER, W., BOOTH, WC., HAMON, Ph. **Poétique du récit**. Paris: Éditions du soleil, 1997.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Tradução de Lilia Souza Mendes. Rio dos Santos: Editora Unisinos, 2006. Título original: Cultural Hybridity, Cultural Exchange, Cultural Translation: Reflections on History and Theory.

CANDIDO, Antonio. Poesia, documento e história. In: MARTINS (Org.). **Jorge Amado: 30 anos de literatura**. São Paulo: Marins Editora, 1961, p. 168-179.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. México D.F.: Compañía General de Ediciones, 1967.

CAYMMI, Dorival. Música sobre temas de Mar morto. MARTINS (Org.). **Jorge Amado: 30 anos de literatura**. São Paulo: Marins Editora, 1961, p. 137-138.

CHAUÍ, Marilena. **Seminários: O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CHIAMPI, Irlomar. **O Real Maravilhoso**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

CORREIO DA BAHIA. A devoção a Iansã em Salvador. **Jornal Correio da Bahia**, Salvador, 28 out. 1988. Arquivo Fundação Casa de Jorge Amado.

CURRAN, Mark J. **Jorge Amado e a literatura de cordel**. Rio de Janeiro: Fundação Cultural do Estado da Bahia, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1981.

DA GAMA BATISTA, Juarez. Os mistérios da vida e os mistérios de Dona Flor. In: MARTINS (Org.). **Jorge Amado: Povo e Terra: 40 anos de literatura**. São Paulo: Marins Editora, 1972, p. 104-108.

DAMATTA, Roberto. Mulher: *Dona Flor e seus dois maridos*: um romance relacional. In: _____ . **A casa e a rua**. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987, p. 105-144.

_____. Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois brasis. In: **Cadernos de Literatura Brasileira: Jorge Amado**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1995, p.120-135.

_____. Posfácio: A mulher que escolheu não escolher. In: AMADO, Jorge. **Dona Flor e seus dois maridos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 463-469.

DA ROCHA FARIA, Rosane Manhães e LIMA Alexandre Xavier. **Diferentes usos para o rótulo folhetim e a construção do público leitor do século XIX**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/ixcnlf/7/12.htm>>. Acesso em: 18 março 2010.

DE SOUSA, Okky. Ginga desaparecida. **Revista Veja**. São Paulo, p. 116-119, 02 nov. 1988. Arquivo Fundação Casa de Jorge Amado.

DONOSO, José. **Historia personal del boom**. Madrid: Alfagura, 1999.

FAJARDO, Diógenes. Los fundadores argentinos de la nueva novela hispanoamericana. In: _____ . **Allí, donde el aire cambia el color de las cosas**. Ensayos sobre narrativa latinoamericana del siglo XX. Bogotá: Escala, 1999, p. 7-18.

FIGUEIREDO, Eurídice. Mestiçagem, hibridismo, transculturação, criouliização: encontros imaginados nas Américas. In: MARINHO, Marcelo, SOARES DE SOUZA, Lícia e DE CAMPOS MACIEL, Josemar (Org.). **Américas Imaginadas: entrelugares mestiços, identidades híbridas**. Campo Grande-MS: Editora UCDB, 2007, p. 15-46.

FRAGA, Myriam. O Sumiço da Santa. **Jornal A Tarde**, p. 07, 20 nov. 1988. Arquivo Fundação Casa de Jorge Amado.

FUENTES, Carlos. **La nueva novela hispanoamericana**. México: Joaquín Mortiz, 1969.

GALVÃO FERAZ, Geraldo. Diversão garantida com Jorge Amado. **Jornal Shopping News – City News**, São Paulo, Caderno: “Cultura e Variedades”, p. 50, 06 nov. 1988. Arquivo Fundação Casa de Jorge Amado.

GARCÍA, CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2006. Título original: *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Salir de la Modernidad*.

GATTAI, Zélia. **Um chapéu para viagem**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Rio de Janeiro: Editora UFJF, 2005. Título original: *Introduction à une poétique du divers*.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira: Nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

JORNAL DE LETRAS. Jorge Amado: É uma esculhambação... **Jornal de Letras**. Lisboa, 30 jan. 1989, p. 8-9. Entrevista concedida ao Jornal de Letras de Lisboa. Arquivo Fundação Casa de Jorge Amado.

JULY, Sociedade. **A Tarde**, Salvador, 27 jun. 1966, p. 8. Arquivo Fundação Casa de Jorge Amado.

LILLO, Gaston. Tensões discursivas na América Latina dos anos 60. In: BERND, Zilá e DE GRANDIS, Rita (Org.). **Imprevisíveis Américas**. Questões de hibridismo cultural nas Américas. Porto Alegre: ABECAN Associação Brasileira de Estudos Canadenses, 1995, p. 61-72.

LOBATO, Monteiro. Uma força da natureza. In: MARTINS (Org.). **Jorge Amado: 30 anos de literatura**. São Paulo: Marins Editora, 1961, p. 130.

MORAES LEITE, Ligia Chiappini. **O foco narrativo** (ou a polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Editora Ática, 1997.

NERUDA, Pablo. **Confieso que he vivido**. Santiago: Pehuén Editores, 2005.

NOTA DE REDAÇÃO, D. Flor já vendeu 50.000 exemplares. **A Tarde**, Salvador, 22 jun. 1966, p. 1^a. Arquivo Fundação Casa de Jorge Amado.

PAZ, Octavio, **Conjunciones y disyunciones**. México: Ed. Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.

PINTO-CORREIA, J. David. **Romanceiro Tradicional Português**. São Paulo: Editora Comunicação, 1984.

PORTELLA, Eduardo. A fábula em cinco tempos. In: MARTINS (Org.). **Jorge Amado: 30 anos de literatura**. São Paulo: Marins Editora, 1961, p. 13-26.

RAILLARD, Alice. **Conversando com Jorge Amado**. Tradução de Annie Dymetman. Rio de Janeiro: Editor Record, 1990. Título original: *Conversations avec Alice Raillard*.

RAMOS, Ana Rosa Neves. **L'idee Du peuple chez Jorge Amado: engagement politique et creation romanesque**. Sorbonne 1992. V 3. Tese (Doutorado) – UFR de Littérature Générale et Comparée, Université Sorbonne-Nouvelle, Paris III.

_____. Mestiçagem e cidadania na Bahia e no Canadá francófono. In: DE OLIVEIRA, Humberto Luiz e SOARES DE SOUZA, Lícia (Org.). **Heterogeneidades: Jorge Amado em diálogo**. Feira de Santana: Editora UEFS, 2003, p. 67-128.

_____. Historicidade e cultura urbana. In: CASA DE PALAVRAS (Org.). **Bahia, a cidade de Jorge Amado**. Atas do ciclo de palestras *A Bahia de Jorge Amado*. Salvador: Editora Casa de Palavras, 2000, p. 29-62.

RAMA, Ángel. Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. In: _____. **La novela en América Latina**. Panoramas 1920 – 1980. Bogotá: Procultura, 1982, p. 203-229.

_____. Medio siglo de literatura latinoamericana (1922-1972). In: _____. **La novela en América Latina**. Panoramas 1920 – 1980. Bogotá: Procultura, 1982, pp. 99-202.

_____. Los proceso de transculturación en la narrativa latinoamericana. In: _____ . **La novela en América Latina**. Panoramas 1920 – 1980. Bogotá: Procultura, 1982, p. 203-234.

_____. El boom en perspectiva. In: _____ **La novela en América Latina**. Panoramas 1920 – 1980. Bogotá: Procultura, 1982, p.235-293.

REIS, Livia. **Conversas ao sul**. Ensaio sobre literatura e cultura latino-americana. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2009.

ROCCA, Pablo. **Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil, dos caras de um proyecto latinoamericano**. Montevideo: Banda Oriental, 2006.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Notas sobre (hacia) el Boom. In: _____. **Obra selecta**. Caracas: Ayacucho, 2003, p. 109-119.

_____. Los maestros de la nueva novela. In: _____. **Obra selecta**. Caracas: Ayacucho, 2003, p. 120-139.

_____. Los nuevos novelistas. In: _____. **Obra selecta**. Caracas: Ayacucho, 2003, p. 139-152.

_____. La novela brasileña. In: _____. **Obra selecta**. Caracas: Ayacucho, 2003, p. 221-240.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Partido Comunista, cultura e política cultural**. São Paulo: Tese (Doutoramento) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1986.

SANTIAGO, Silviano. O teorema de Walnice e a sua recíproca. In: _____. **Vale quanto pesa**: Ensaio sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982, p. 69-88.

_____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**: Ensaio sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

_____. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 44-60.

SARAMAGO, José. **A UFMG agora é minha casa**. Boletim 31: Discurso de agradecimento pelo grau de Doutor Honoris Causa pela UFMG. Disponível em: <<http://www.ufmg.com.br>>. Acesso em: 24 março. 2010.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.

SEIXAS, Cid. O sumiço da santa: síntese do romance urbano de Jorge Amado. In: **Triste Bahia oh! Quão dessemelhante**. Salvador, EDUFBA: EGBA, 1996, p. 83-93.

SELTZER GOLDSTEIN, Ilana. **O Brasil Best Seller de Jorge Amado**: Literatura e identidade cultural. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

SHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas**. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Iluminarias, 1995.

VARGAS LLOSA, Mario. Jorge Amado no Paraíso. In: _____. **Dicionário amoroso da America Latina**. Tradução de Wladir Dupont e Hortencia Lencastre. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. p. 15-18. 1ª Reimpressão. Versão português de Dictionnaire amoureux de l'Amérique latine do original francês. Arquivo Fundação Casa de Jorge Amado.