



Universidade de Brasília
Instituto de Relações Internacionais - IREL

LUCAS FRESCHI SATO

LITERATURA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS:
Recepção de Jorge Amado nos Estados Unidos e na União Soviética

Brasília, 2019

LUCAS FRESCHI SATO

**LITERATURA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS:
Recepção de Jorge Amado nos Estados Unidos e na União Soviética**

Monografia apresentada como requisito para a conclusão da disciplina “Dissertação em Relações Internacionais”, como item opcional de conclusão do Bacharelado em Relações Internacionais da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Daniel Jatobá França.

Brasília, 2019

LUCAS FRESCHI SATO

**LITERATURA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS:
Recepção de Jorge Amado nos Estados Unidos e na União Soviética**

Aprovada em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. Luiz Daniel Jatobá França
Orientador

Prof. Dr. Fidel Irving Pérez Flores

Prof. Dr. Rodrigo Pires de Campos

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Giselda Freschi e Jorge Sato, por tudo. Obrigado por sempre terem me provido com o que há de melhor. Obrigado pelo apoio em todos os momentos. Obrigado por terem feito tudo possível e por sempre acreditarem nos meus sonhos.

Agradeço às amigas pela partilha. Por todos os momentos e afetos compartilhados. Por fazerem de Brasília mais do que eu jamais poderia esperar. Por darem cor a todos os dias. Obrigado por cada sorriso e cada momento compartilhado.

Agradeço ao PET-REL pelo amadurecimento. Por todas as discussões e pelas obras analisadas. Pelo rico mosaico que é, formado das singularidades de cada petiana.

Agradeço aos educadores por tudo que me ensinaram. Agradeço especialmente a meu professor orientador, Daniel Jatobá, pela confiança no projeto, por todas as correções e por todas as ideias que construímos juntos. Ainda, especialmente nos nomes das professoras Tânia Manzur e Máira Tamaoki, gostaria de agradecer a todas e todos professores que, ao longo da vida, instigaram-me à crítica, à pesquisa e à paixão pelas palavras, pela Literatura, a História e as Relações Internacionais.

“Nunca desejei senão ser um escritor de meu tempo e de meu País. Não pretendi e não tentei nunca fugir ao drama que nos coube viver, de um mundo agonizante e um novo mundo nascente. Não pretendi nem tentei jamais ser universal senão sendo brasileiro e cada vez mais brasileiro. Poderia mesmo dizer, cada vez mais baiano, cada vez mais um escritor baiano. E se meus livros foram felizes pelo mundo afora, se encontram acolhimento e estima dos escritores e leitores estrangeiros, devo essa estima a esse público à condição brasileira daquilo que escrevi, à fidelidade mantida para com meu povo, com quem aprendi tudo quanto sei e de quem desejei ser intérprete”

– *Jorge Amado.*

RESUMO

Escritor baiano e comunista, Jorge Amado foi o primeiro escritor brasileiro a ganhar as massas no exterior, situando-se como um caso singular de internacionalização da literatura brasileira. Neste trabalho busca-se compreender a recepção da literatura amadiana no sistema literário dos Estados Unidos e da União Soviética, no contexto da Guerra Fria. Para tanto, propôs-se o diálogo entre as Relações Internacionais e a Literatura. Desta, empregaram-se as teses da Escola de Constança (Estética da Recepção) em sua centralidade do leitor empírico e sua preocupação metodológica de se proceder a análise do horizonte de expectativas e a recepção, em nível histórico e estético, que cercam uma obra literária. Enquanto das RI, levou-se em consideração as teorias de inspiração sociológica que servissem a entender a recepção das obras, sobretudo dos estudos pós-coloniais e feministas. A partir desse diálogo teórico, baseia-se a análise da recepção de *Gabriela, clove and cinnamon* (1962) nos EUA e de *Capitães da Areia* (1976) na União Soviética, de forma a primeiro reconstruir o horizonte de expectativas e, em seguida, analisar a recepção de ambos os casos. Conclui-se que a recepção da literatura amadiana esteve condicionada ao cumprimento do horizontes de expectativas do leitor (seja na busca pelo exótico ou pela identificação e ressignificação), teve efeito de reafirmar narrativas ideológicas (tanto pró quanto anti-comunista) e estiveram menos preocupadas em acessar representações da cultura brasileira do que confirmar seus próprios horizontes de expectativa.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Relações Internacionais; História; Jorge Amado; Estética da Recepção; pós-colonialismo; feminismo.

ABSTRACT

Jorge Amado was the first Brazilian writer to gain the masses outside his country, standing out as a unique case of the internationalization of the literature produced in Brazil. This paper seeks to understand the reception of Amadian literature in the United States and the Soviet Union literary systems, during the Cold War. For that, I propose the dialogue between International Relations and Literature. From Literature, the School of Constance's theses were used in its centrality of the empirical reader and its methodological concern to proceed to the horizon of expectations analysis and the reception analysis, from a historical and aesthetic level. While from the IR, theories of sociological inspiration were taken into account, especially from postcolonial and feminist studies. The analysis of the reception of *Gabriela, Clove and Cinnamon* (1962) in the USA and *Captains of Sand* (1976) in the Soviet Union is based on this theoretical dialogue, in order to first reconstruct the horizon of expectations and then analyze the reception in both cases. It was concluded that the reception of Amadian literature was conditioned by the fulfillment of the horizons of the reader's expectations (whether in the search for the exotic or the identification and resignification), had the effect of reaffirming ideological narratives (both pro and anti-communist) and were less concerned to access representations of Brazilian culture than to confirm their own horizons of expectation.

Keywords: Brazilian literature; International Relations; History; Jorge Amado; Reception; post-colonialism; feminism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cena de Carmen Miranda no filme <i>That night in Rio</i>	26
Figura 2: Capa de <i>Gabriela, clove and cinnamon</i> , de 1962.....	36
Figura 3: Capa de <i>Gabriela, clove and cinnamon</i> , de 1988.....	36
Figura 4: Cena de <i>The Sandpit Generals</i>	59

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Quadro temático de <i>As Últimas Testemunhas</i>	51
Tabela 2: Quadro comparativo das versões de <i>Suíte do Pescador</i>	61

LISTA DE ABREVIATURAS

EUA	Estados Unidos da América
FBN	Fundação Biblioteca Nacional
ONU	Organização das Nações Unidas
PCB	Partido Comunista do Brasil
PIB	Produto Interno Bruto
RI	Relações Internacionais
TRI	Teorias de Relações Internacionais
UES	União dos Escritores Soviéticos
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

Introdução.....	12
Capítulo 1 - Diálogo Teórico: Literatura e Relações Internacionais.....	15
1. Literatura: o leitor, a obra e o mundo.....	15
2. Relações Internacionais: leituras do mundo.....	19
Capítulo 2 - Amado nos Estados Unidos.....	22
1. Horizonte de expectativas.....	23
2. A Recepção de <i>Gabriela, clove and cinnamon</i>	32
2.1. Um autor comunista e <i>best seller</i>	32
2.2. Sensualidade: Gabriela é a mulher brasileira.....	34
2.3. Exotismo: a revelação do degenerado.....	40
Capítulo 3 - Amado na União Soviética.....	47
1. Horizonte de Expectativa.....	48
2. A Recepção de <i>Capitães da Areia</i>	57
2.1. <i>The Sandpit Generals</i> antes de <i>Capitães da Areia</i>	57
2.2. <i>Capitães</i> : identificação estética e histórica.....	62
Conclusão.....	68
Referências Bibliográficas.....	71

Introdução

No contexto da polarização entre dois blocos antagônicos que marca a Guerra Fria, a literatura do escritor baiano Jorge Amado teve destacada importância tanto no sistema literário do país baluarte do capitalismo, representado pelos Estados Unidos da América (EUA), quanto no sistema literário do bloco antagônico, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Curiosamente, em pleno período de rígida fixação ideológica, o estilo de Jorge Amado ganhou dimensões de internacionalização até então desconhecidas na literatura brasileira, sendo traduzido para dezenas de línguas e recebido em países de posicionamentos ideológicos opostos, a ponto de receber do *Guinness Worlds Records*, em 1996, o certificado recordista por ter publicado 32 romances em 48 idiomas diferentes em 60 países (WORLD RECORD, 1996). Segundo, ainda, o Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior, da Fundação Biblioteca Nacional (FBN), em 2013 Amado voltou a ser o escritor brasileiro mais traduzido no exterior, indicando o destaque que até hoje ocupa as obras do autor e a global dimensão de sua internacionalização.

Nos Estados Unidos, Amado foi o primeiro nome brasileiro a figurar entre os *best sellers* do *The New York Times*. Em 1962, com a tradução do romance *Gabriela, clove and cinnamon*, Jorge Amado entrou para essa lista do sucesso de vendas, onde ficaria por mais de um ano. Era também a primeira vez que a literatura brasileira ganhava tanta popularidade no sistema literário anglófono, inserindo-se como curiosa exceção na série histórica.

Na URSS, por sua vez, Amado tornou-se o escritor estrangeiro mais lido do bloco. Obras como *Seara Vermelha* e *Dona Flor e Seus Dois Maridos* são indicados por estudiosas do sistema literário russo como livros de grande popularidade do autor. Além desses, *Capitães da Areia*, em sua tradução literária (1976) e sua adaptação cinematográfica (*The Sandpit Generals*), tornou-se a narrativa amadiana mais conhecida entre o mundo russófono, tendo adentrado a cultura popular russa e a influenciando até a atualidade. O presidente Vladimir Putin, por exemplo, ao descrever sua infância em sua biografia (escrita por Oleg Blotski) afirmou quase ter sido um “capitão da areia”, termo que entrou para a cultura russa como sinônimo de criança de rua.

É de se estranhar, no entanto, esse ímpar fenômeno tradutório, dada as inclinações ideológicas do autor, seu estilo e o contexto da época. Ora menos, ora mais rígida, a Guerra Fria segmentou o globo entre comunistas e capitalista, mas Jorge Amado sempre teve um lado bastante claro. O autor era um ativista comunista desde a juventude, chegando até mesmo a ser eleito e cumprir mandato de Deputado Federal pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB). Em sua literatura, preocupava-se em imprimir sua militância através de uma arte engajada, que retratasse sobretudo as classes oprimidas.

Apesar de negar qualquer rótulo, podemos dizer que Amado ocupa dentro da literatura brasileira uma destacada posição no movimento literário modernista, especialmente em sua segunda fase, a do romance regionalista (CEREJA, COCHAR, 1990). Essa fase do modernismo era marcada pela mistura entre crítica social e valorização das culturas regionais, sobretudo nordestinas, em um período de grandes crises para o Brasil da década de 1930, no qual também escreveram grandes nomes como José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos. Nas obras amadianas, é latente a preocupação em retratar a rica diversidade cultural baiana, em especial das classes pobres e marginalizadas. Desprezando convenções gramaticais e procurando aproximar-se do modo popular de se falar, a linguagem da prosa amadiana busca sempre aproximar-se da linguagem falada pelo povo baiano, carregada de gírias e regionalismos. A Bahia, as classes populares, as pessoas marginalizadas são focais nos romances amadianos, bem como o tom político e anticapitalista de suas obras (RUBIM; CARNEIRO, 1992).

A clarividente questão que emerge disso é, então, como foi possível tão larga recepção amadiana, capaz de alcançar enorme repercussão tanto na URSS quanto nos EUA, diante do contexto geopolítico da época e do próprio alinhamento e estilo do autor? Esta é a indagação maior a que visa responder este trabalho, focando em analisar como foi que ocorreu a recepção amadiana nos palcos da Guerra Fria.

Assim, buscarei primeiramente formar uma base teórica fundamentada em dois principais aspectos: a Estética da Recepção de Hans Robert Jauss; e as Teorias de Relações Internacionais (TRI) úteis à compreensão das relações entre a cultura e nação, bem como ao entendimento dos horizontes da recepção das obras selecionadas para análise. Tendo nesses dois pilares a inspiração teórica e metodológica, buscarei, então, reconstruir horizontes de expectativas e analisar a recepção das obras amadianas de maior fama nos respectivos países: primeiramente, a recepção de *Gabriela* nos Estados Unidos e, em seguida, proceder de forma

semelhante no caso da União Soviética, estudando a recepção de *Capitães da Areia*. Por fim, traço considerações finais sobre o caso de ambas recepções e busco oferecer concisa resposta à pergunta aqui lançada.

Os estudos prévios realizados sobre a temática serão fundamentais nos capítulos em que me atento ao estudo da recepção das obras escolhidas. Busco dialogar e trazer contribuições das TRI a esses estudos, abrindo mais as possibilidades de entendimento da recepção amadiana sobre a qual essas autoras já se debruçaram. Chamo especial atenção, no caso dos EUA, para os estudos de Marly D'Amara Blaques (2009b) e no caso soviético para os trabalhos de Elena Beliakova (2010) e Victoria Melnikova (2016). Principalmente estes trabalhos me foram extremamente úteis, uma vez que tais autoras já traçaram os caminhos da recepção de Jorge Amado em ambos os países, de forma que eu busco aqui estabelecer um diálogo com suas análises.

Capítulo 1 - Diálogo Teórico: Literatura e Relações Internacionais.

Busco escrever uma narrativa possível acerca da recepção amadiana em culturas díspares: a soviética e a estadunidense, distantes entre e si e não menos dessemelhantes da cultura brasileira. A fim de compreender qual foi o significado de Jorge Amado naqueles distantes palcos e tempos, buscarei entrelaçar noções da Literatura e das Relações Internacionais, que contribuam para construir uma narrativa que explicita os preconceitos contidos na recepção amadiana e que desvele significados que suas obras produziram nos polos de poder do mundo bipolarizado.

Na Literatura, Hans Robert Jauss transformou os debates da teoria literária a partir de uma postura inovadora, que somava aos estudos do campo um novo protagonista: o leitor. A Estética da Recepção, como ficou conhecida a corrente fundada por Jauss, será por mim abordada a fim de que dela se possa extrair conceitos, premissas e métodos para compreender a recepção amadiana. A partir da ideia do *leitor empírico*, Jauss abriu caminhos para que os estudos de recepção literária levassem em conta tanto os fatores estéticos da obra quanto os fatores históricos de uma sociedade, de forma a explorar com maior minúcia os efeitos e sentidos despertados no leitor, desvelados a partir da reconstrução de seu *horizonte de expectativa* e como este se relaciona com os elementos estéticos do texto.

As Relações Internacionais (RI) ocupam, por sua vez, um papel chave no presente estudo. Privilegiei as teorias de RI focadas em dimensões sociológicas e históricas, principalmente no que possam evidenciar preconceitos formadores da *tradição* histórica em que viviam os leitores, bem como traçar seus horizontes de expectativas e a relação entre o poder de narrar e a construção de imaginários. Somadas à base conceitual e teórica da Literatura, esse diálogo teórico sustentará as análises das duas próximas seções.

1. Literatura: o leitor, a obra e o mundo.

Na crítica e teoria literária, a apreciação de uma obra durante muito tempo focou nos aspectos imanentes a ela própria, ou então exclusivamente em sua inserção no contexto histórico, sendo que o leitor permanecia ignorado pelos estudiosos. Tomando os anos 1970 como antecedentes de onde emerge a proposta de Jauss, observamos que, de um lado, os historicistas (especialmente a teoria literária marxista), colocavam como foco de estudo da literatura as condições históricas do contexto original de uma obra. Objetivando demonstrar o

nexo entre a literatura e o seu espelhamento na realidade social, os marxistas valorizaram os aspectos econômicos e estruturais da realidade histórica de uma peça de literatura em seu contexto de produção. Enquanto do lado oposto desse embate teórico posicionavam-se os formalistas, cuja postura diante do texto literário consistia em considerá-lo em sua imanência. Sobretudo representados pela escola formalista russa, esse grupo primava pelo caráter artístico do texto, residindo na *percepção artística*, no *estranhamento* e numa análise centrada nos elementos próprios do texto - e não nos externos a ele, como os acontecimentos históricos - o objeto de análise para a Literatura (COMPAGNON, 1999).

Embora definitivamente dissonantes em suas concepções de Literatura, ambas teorias literárias reinantes concordavam em um ponto: o leitor permanecia esquecido em seus cálculos. Para Compagnon (1999), os *New Critics* americanos do pós-guerra foram quem melhor representaram o banimento do leitor ao ponto de definir a obra enquanto uma unidade orgânica autossuficiente, capaz de proporcionar uma “leitura fechada”, marcadamente objetiva e estável e de um leitor descompromissado. Para eles o leitor representaria, no máximo, um problema, pois as limitações culturais e individuais desse leitor levariam ao fracasso da leitura diante do texto, sendo somente através de uma leitura rigorosa possível contornar suas falhas e chegar à verdadeira leitura, fechada e objetiva (COMPAGNON, 1999).

Radicalmente herético com relação a esse papel apagado do leitor que dominava a teoria literária, Marcel Proust foi um dos maiores defensores da leitura e inspiração para outras abordagens teóricas do tema. O escritor propõe uma nova forma de relação entre o leitor e a obra. Em *O Tempo Redescoberto*, Proust (apud COMPAGNON, 1999) afirma um leitor livre, maior e independente, cuja leitura menos está ligada a entender o livro do que compreender a si próprio: “a leitura tem a ver com empatia, projeção e identificação” (COMPAGNON, 1999, p. 143). Foi assim que Proust inspirou novos caminhos na teoria literária, para as quais o leitor deixaria de ser um silêncio passivo diante de um sentido fechado e construído exclusivamente entre autor e texto. Nesse processo de reconsideração do papel do leitor em relação a obra, o autor e o mundo, a Estética da Recepção de Jauss e Wolfgang Iser ganhou grande notoriedade ao primarem pelo papel do leitor na construção da obra literária (UNES, 2003).

Especialmente focarei as contribuições do pensamento de Hans Robert Jauss para a teoria literária, escolha que mais contribui aos objetivos aos quais me proponho, uma vez que o teórico prioriza a hermenêutica da resposta pública ao texto (COMPAGNON, 1999). Assim,

o pensamento de Jauss é que melhor me oferece as ferramentas e pressupostos necessários para proceder às análises de recepção de *Gabriela e Capitães*, já que focam no efeito dos textos para grandes públicos, atentando tanto para seu *locus* histórico como para questões estéticas.

Ademais, foi enorme o impacto causado por Jauss na história da teoria literária: na década de 1970, ao fundar a Estética da Recepção (ou Escola de Constança), o pensador atreveu-se a desafiar as teorias dominantes de sua época - a marxista e a formalista - denunciando-as como criadoras de um abismo entre a contemplação histórica e a contemplação estética e propondo uma união entre esses dois mundos, cuja chave encontra-se em focar o papel do leitor diante do texto (JAUSS, 1994).

Nessa centralidade do leitor, Jauss propõe a aproximação de um leitor empírico. Tanto para a função social quanto para o caráter artístico de uma obra, o fator público, em quem se opera a dimensão de efeito e recepção, é fundamental. Tal leitor não poderia ser entendido meramente enquanto uma classe social ou como historiador consciente de todo o processo histórico no qual está imerso, como propõe a escola marxista; tampouco é o leitor-filólogo do formalismo, hábil para identificar todas as nuances estéticas de um texto. Jauss reclama, então, seu *leitor empírico*, que não parte de uma tábula rasa, mas de um ser cuja relação dialógica com a literatura possui tanto implicações estéticas quanto implicações históricas. No leitor empírico, o abismo entre história e estética é superado: na dimensão estética, o leitor recebe a literatura em comparação com outras obras já lidas; e na implicação histórica, diferentes gerações significam a obra, somam-lhe em significação e decidem seu significado histórico e sua qualidade estética (JAUSS, 1994). O leitor é, então, alguém inserido num contexto histórico, que já encontrou em contato com outras obras e é por elas influenciado, pré-disposto diante de um novo texto. Sua capacidade criativa (o leitor como um “autor implícito”, para Iser (1996)), sua sensibilidade ao texto e sua experiência de vida importam para a recepção de uma obra.

Embora seja revolucionária na história da literatura, cabem várias críticas à pretensão de se estabelecer um “leitor empírico”, tomado como padrão para o entendimento da recepção. Não é meu objetivo aqui avançar nessa problematização, por mais pertinente que ela seja. Por isso deixo explicitado o entendimento de que a recepção de uma obra literária ocorre em níveis e sentidos diferentes para cada pessoa. A tentativa metodológica de se estabelecer um leitor empírico, contudo, busca salientar os sentidos que a história e a estética

podem produzir de formas gerais, apreendidas nas críticas que a obra recebeu à época e que chegam ao analista por terem sido registradas na história. Tratam-se de generalizações, das quais incorrem perdas de outros sentidos e limitações.

Considerada essas limitações, passo a sumarizar a forma com que Jauss fundamenta metodologicamente seu leitor empírico e sua proposta de união entre estética e história em sete teses de seu ensaio nuclear, “*A história da literatura como provocação à teoria literária*” (1970).

Primeiramente, Jauss afirma a história da literatura como um processo vivo e dinâmico, que se faz na atualização do texto literário por parte do leitor (recepção), na condição de novamente produtor que assume o autor e no crítico que sobre eles reflete. Uma obra e uma leitura não ocorrem num vácuo histórico, dependem de um observador: “a literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra” (JAUSS, 1994, n.p).

Assim chegamos a um dos mais caros conceitos à Escola de Constança, o de *horizonte de expectativa*, o qual será buscado nas seções analíticas subsequentes. O conceito consiste nas expectativas de um leitor em relação a obra, de acordo com as referências prévias com as quais entrou em contato. Toda obra “desperta lembrança do já lido, ela enseja expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a uma postura emocional” (JAUSS, 1994, n.p), sendo que tal predisposição advém de referências prévias do leitor sobre o gênero, a forma, a temática da obra, a oposição entre linguagem poética e pragmática. Recompôr o horizonte de expectativas consiste em um dos principais esforços do analista, ressaltar os pressupostos que condicionam o leitor empírico torna-se a chave para entender a recepção, por esse motivo assim procederei nas análises de *Gabriela e Capitães*.

Seguindo as proposições de Gadamer (2006) que considera a experiência enquanto confronto e dá valor ao estranhamento como impulso à *interpretação* (postura reflexiva diante do passado), da mesma forma Jauss valoriza os textos que ele afirma ter “*distância estética*”. O conceito é definido pelo teórico como a distância

que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova — cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma “**mudança de horizonte**” (JAUSS, 1994, n.p, grifo nosso).

Assim, Jauss afirma que tem caráter artístico a obra que possua distância estética. Ou seja, somente é uma obra de arte o texto capaz de romper o horizonte de expectativas do leitor, levando a uma postura reflexiva capaz de alterar seu horizonte. Ainda acrescenta que é na “maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial (...) critério para a determinação de seu valor estético” (JAUSS, 1994, n.p): se a obra se apresenta como um sucesso imediato, somente satisfazendo às demandas do público, confirmando seu horizonte, então há reduzida distância estética. Do contrário, se desafia o público inicial, se torna-se provocativa, a arte se faz presente na distância estética. Para Jauss, é nesse sentido que “as curvas estatísticas dos *best seller* proporcionam conhecimento histórico” (1994, n.p.), indicando o que ele chama de “arte culinária”, da agradabilidade imediata do público.

Para além das experiências prévias, o horizonte dos leitores são também condicionados pelas questões irresolutas de seu tempo. Munidos dos questionamentos de sua época, o leitor defronta a obra e nela procura respostas. Mais uma vez, então, Jauss confirma a importância das questões sócio-históricas para se compreender a recepção de uma obra.

A quinta e sétima teses dialogam em semelhante sentido, apontando a importância da análise histórica da “*série literária*”, sem deixar de lado a importância da função social da literatura. Para Jauss, seria necessário entender a função de uma obra na série literária histórica em que ela se insere para conhecer seu significado histórico no contexto da literatura. Mas não apenas à história da literatura deve ser entendida a obra, como também em sua relação com a história geral e à vida prática das pessoas:

A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social (JAUSS, 1994, n.p).

As ideias de Jauss são basilares para o presente estudo. Suas acepções sobre a importância do leitor e seus conceitos serão empregados como premissas balizadoras e metodologia para os estudos da recepção de Jorge Amado nos Estados Unidos e na União Soviética, justamente porque possibilita focar a recepção da obra segundo os olhos de um público abrangente e de um leitor empírico. A reconstrução do horizonte de expectativa dos leitores, as relações da obra amadiana no contexto literário e histórico em cada um dos contextos e tempos consistem, portanto, o método que atenderá aos desafios aos quais proponho análise.

2. Relações Internacionais: leituras do mundo.

Nesse desafio, as teorias contemporâneas de RI serão de grande ajuda, partindo de um ecletismo teórico que seja capaz de contribuir para compreender o horizonte de expectativa do leitor. Assim como na Literatura, que por muito tempo negou o papel do leitor em seus estudos, as RI também levaram seu tempo até que promovessem uma “virada filosófica” que fosse capaz de englobar novas contribuições da sociologia e filosofia no campo (JATOBÁ, 2013). A partir dos anos 80, novos questionamentos emergem e complexificam as noções de linguagem, conceitos, métodos e da própria história: a teoria crítica, o construtivismo social, o pós-estruturalismo, o pós-modernismo, o pós-colonialismo e a perspectiva de gênero são as teorias contemporâneas em RI que questionaram o precedente estadocentrismo e as pretensões do positivismo científico no campo (JATOBÁ, 2013).

Algumas dessas teorias serão, então, empregadas como ferramentas para melhor entender o horizonte de expectativa e a recepção nas próximas seções, onde serão exploradas em suas maiores nuances. Graças às suas dimensões sociológicas, as perspectivas pós-colonialistas de Said (2005) e Spivak (2010), por exemplo, explicam a recepção estadunidense no que diz respeito a conformação das dinâmicas culturais que se baseiam em perspectivas imperialistas em relação ao Brasil. Por sua vez, Enloe (2000) e também Spivak (2010) exploram a dimensão do gênero nessas relações, capazes também de ajudar na compreensão dos significados de *Gabriela*.

Cabe, contudo, que aqui se façam já algumas considerações a respeito da natureza intrínseca entre as relações internacionais e a literatura. O teórico das RI e crítico literário Edward Said (2005) foi um dos que mais contribuíram nesse sentido, ao considerar o papel da cultura e dos romances como forma de dominação e resistência diante do imperialismo. Segundo ele, a narrativa é a base do mundo político, incluindo do próprio conceito de nação, de forma que o poder de narrar ou de impedir que emergjam novas narrativas seja um dos principais vínculos entre a cultura e o imperialismo. Nesse âmbito, a narrativa tem a capacidade tanto de servir como imaginário daquilo “que dizem os exploradores e romancistas acerca das regiões estranhas do mundo”, ao expor o corruptível e exótico, quanto de “método usado pelos povos colonizados para afirmar sua identidade e a existência de uma história própria deles” (2005, p. 13).

No caso a que proponho análise, esse duplo papel da narrativa é evidenciado, pois buscarei mostrar que a narrativa amadiana tanto serviu à afirmação identitária quanto como

narrativa do exótico, ao ser tomada no exterior. Não há dúvidas que a obra de Jorge Amado, construída em pleno contexto do período do modernismo cujo cerne das preocupações era a formação de uma identidade do “brasileiro”, refletia de muitas formas a preocupação identitária: a valorização do regionalismo baiano, a aproximação da linguagem com a fala, as religiões, as festividades e a culinária baiana notavelmente sublinhadas em todas suas obras construiu-se como um grande esforço de afirmação e valorização identitária do que é regional e, em maior medida, também brasileiro, num esforço de narrar a própria história e transformações pelas quais passava a Bahia, a região cacaueteira, Ilhéus e Salvador. Por outro lado, como procurarei evidenciar no capítulo subsequente, ao ser recebido nos Estados Unidos, país cuja influência imperialista em relação ao Brasil era notável, a narrativa amadiana foi tomada não em seu valor identitário, mas como narrativa de um distante povo exótico.

Esse debate não escapa aos Estudos de Tradução, intimamente relacionados aos estudos de relações internacionais. Ao estudar a tradução em contextos pós-coloniais, Maria Tymoczko (1999) observou o caráter sempre parcial e partidário do fazer tradutório: na escolha palavra a palavra daquilo que se traduz, o tradutor se vê obrigado a decidir quais aspectos do texto serão enfatizados ou transpostos. A tradução torna-se, então, um dos principais meios pelos quais uma cultura representa a outra, é onde a alteridade de outra cultura é percebida, preservada, projetada e proscrita: as traduções formam imagens de povos e culturas inteiras, e ao tradutor é quem cabe o trabalho político e parcial enquanto agente ativo na criação dessas representações (TOOGE, 2009a).

Assim, proponho buscar a recepção de *Gabriela* e de *Capitães* atento aos processos políticos e dinâmicas internacionais envoltas na narrativa e no fazer tradutório. Tomando como base as ideias aqui sumarizadas, buscarei primeiramente recompor o horizonte de expectativas que cercava um leitor empírico quando da tradução das obras. A reconstrução desse horizonte se dará pelo realce das questões da história social e política, bem como da história literária e da tradução de obras brasileiras nos respectivos países que possam se relacionar à recepção das obras. Reconstruído o horizonte do leitor, buscarei aprofundar a análise da recepção *per se*, estudando desde as críticas que receberam as obras até suas dimensões estéticas e relativas ao enredo. No capítulo seguinte, procederei a análise dos EUA e, em seguida, da URSS. Ao fim, busco responder como foi possível a recepção amadiana em ambos os países.

Capítulo 2 - Amado nos Estados Unidos

Para entender a recepção de Jorge Amado nos Estados Unidos buscarei seguir as propostas de Jauss, quando este coloca ao analista o desafio da reconstrução do horizonte de expectativa do leitor enquanto elemento que permite acesso ao entendimento sobre a recepção de uma obra. Primeiramente procuro fundamentar uma reconstrução do horizonte de expectativa do leitor através do entendimento do papel da literatura brasileira dentro do sistema literário de língua inglesa, indicando seu papel subalterno dentro deste sistema, bem como os principais eventos históricos do período. Em seguida, focarei atenção à obra *Gabriela, clove and cinnamon*, traduzida em 1962 e que será o principal objeto de análise desta seção, uma vez que esta foi a mais popular obra de Amado entre os estadunidenses, chegando a figurar entre os *best-sellers* do *The New York Times*. Atento às nuances da tradução da obra e aos aspectos ideológicos envolto em sua recepção crítica, buscarei somar contribuições de teorias de Relações Internacionais para compreender sua recepção, em diálogo com estudos já produzidos sobre o tema, principalmente a partir de Tooge (2009b). Nesse sentido, se articulam a teoria pós-colonialista, a perspectiva de gênero e a de raça buscando alargar o entendimento da recepção e dos horizontes de expectativa do leitor daquela época (década de 1960) e lugar (Estados Unidos), buscando explorar as dimensões do exotismo e da subalternidade que cercavam a recepção.

Ao reconstruir o horizonte de expectativa estadunidense do início da década de 1960, foram destacadas como principais dinâmicas a moldar a sociedade: o anticomunismo enervado, o movimento negro ascendente, a cristalização da imagem da família nuclear e seus papéis de gênero. Além dessas dinâmicas, busquei também entender a *imagem virtual* que a literatura traduzida criava para o Brasil, bem como o posicionamento de *Gabriela* em relação à série histórica das traduções das obras brasileiras para o inglês. A partir daí já constatamos com clareza o lugar subalterno do sistema literário brasileiro, tanto provado na escassez de obras traduzidas quanto nas narrativas essencialmente recebidas como exóticas aos olhos estadunidenses, imagem esta também presente em outros meios de representação, como a “brazilian bombshell”, Carmen Miranda, no seio da Hollywood clássica, ou no próprio conceito de *Latin America*.

Ademais, ao somarmos a este horizonte a análise da recepção de *Gabriela*, na segunda seção deste capítulo, torna-se clara que a excepcionalidade da obra reside no fato de ter sido

um sucesso de vendagem, mas não em questionar os estereótipos estabelecidos. O sucesso de vendagem, na verdade, estaria atrelado, segundo Jauss, à contemplação do horizonte de expectativa do leitor, de forma que sua recepção não desafiou os preconceitos e estereótipos do brasileiro, antes os reforçou e atualizou.

Nessa análise da recepção, primeiramente desvelamos a narrativa ideológica que buscava afastar a conexão entre Jorge Amado e sua militância comunista, de forma a influir até mesmo nos aspectos tradutórios e na forma que a crítica descrevia a obra. Em detrimento dos aspectos sociais de *Gabriela*, foi em sua sensualidade e em seu exotismo (tanto da própria personagem Gabriela quanto do cenário e das outras personagens) que a obra foi destacada, num *deslocamento da narrativa* que sobrevalorizou de seu núcleo romântico e menos crítico. As teorias pós-coloniais e feministas de RI foram úteis para compreender as dinâmicas mais profundas desse processo e como estão conectadas às relações internacionais. Não apenas na disputa ideológica essas relações de fazem presentes em *Gabriela*, mas do turismo internacional à representação da mulher no mundo em desenvolvimento as relações internacionais e a literatura estão aqui conectadas.

1. Horizonte de expectativas.

Nessa seção, buscarei extrair aspectos da história político-social dos Estados Unidos, bem como aspectos do sistema literário americano, as informações mais relevantes para a reconstrução do horizonte de expectativa do leitor de *Gabriela*. Assim, buscarei situar a literatura traduzida brasileira dentro do sistema literário anglófono, investigar ideais que se criavam do Brasil e da mulher brasileira na cultura americana, salientar processos históricos como a intensificação do anticomunismo, a aproximação com os latino-americanos, a cristalização do arquétipo familiar, as mudanças da vida cultural e as lutas pela igualdade de direitos civis - pontos que considere os mais basilares para entender a recepção de *Gabriela* na seguinte seção.

Primordial é salientar que todo sistema literário é formado por dois pilares fundamentais: as obras nacionais ou da língua materna do país em que são recebidas; e a obra traduzida de outras línguas e sistemas literários (BELIAKOVA, 2012). A literatura traduzida é de grande importância porque cria o que Heloísa Barbosa (1994) chamou de “imagem virtual” do país e cultura que representa: emprestado da física, o termo refere-se justamente a uma imagem que não é diretamente vista pelo indivíduo, mas sob auxílio de um objeto externo,

como um espelho ou óculos. A literatura traduzida acaba justamente formando uma imagem virtual do mundo da cultura que representa, passando esta pelas lentes do leitor, do autor e do tradutor, enfim compondo imaginários sobre lugares distantes.

A obra traduzida tampouco é alheia às dinâmicas da política. Traduzir é um ato político e partidário no sentido de que o tradutor escolhe quais aspectos de um texto serão evidenciados e quais serão minimizados: palavra a palavra, o tradutor forma na mente do leitor da língua para a qual o texto literário é vertido as representações que o texto original continham (TYMICKOZO *apud* TOOGE, 2009).

Nesse sentido é que se dá o trabalho de refletir sobre o *locus* que uma obra ocupa em uma série literária, que se mostra bastante informativo e indissociável de dinâmicas da história social e política. Barbosa (1994), ao buscar examinar como a imagem virtual do Brasil foi construída no mundo anglo-americano pela análise histórica da literatura brasileira traduzida para o inglês, chegou a conclusão de que o Brasil ocupa um lugar subordinado no panorama global, com pouca visibilidade para seu sistema literário. Melo (2016) aponta no mesmo sentido de que a cultura latino-americana ocupa um entre-lugar, sendo o espaço da literatura traduzida reforçar uma imagem de um Brasil exótico. As contribuições dessas pesquisas são essenciais para compreendermos o horizonte de expectativa do leitor, no sentido de apreender a imagem virtual, os imaginários coletivos da cultura que se acessava quando *Gabriela* tornou-se popular nos Estados Unidos.

Barbosa (1994) detalha as etapas históricas em que reconhece a construção da imagem virtual brasileira. Começando pelo período monárquico (1822-1889), ela nota as primeiras traduções feitas para a língua inglesa, em especial as traduções do casal Burton (Richard e Isabel Burton), representantes oficiais do Reino Unido em Santos. Dessa época datam, por exemplo, algumas traduções indianistas (*Iracema*, por exemplo) e produções como “*Explorations of the Highlands of the Brazil: With a Full Account of the Gold and Diamond Mines*”, de Richard Burton, que como nota Barbosa (1994), chama de “exploração” uma área já bem conhecida e mapeada no Brasil, confirmando o caráter aventureiro da produção literária devotada ao país, pela lentes desses “exploradores” do Ocidente.

Na emergência da República, a busca pelo “moderno” foi incessante na produção intelectual e política brasileira, na busca de afastarem-se do signo do velho e do atraso, vinculados à Monarquia (MELLO, 2008). Barbosa (1994) mostra, contudo, que os efeitos do modernismo foram parcos no que se refere a projeção da imagem virtual do Brasil em sua

literatura vertida para o inglês: a literatura moderna seguia sendo secundária, *Macunaíma*, por exemplo, obra máxima do modernismo brasileiro, só ganharia tradução em 1984. É verdade que outros grandes artistas plásticos e músicos ganharam projeção internacional e também no mundo anglófono, os modernistas, como por exemplo Tarsila Meirelles, di Cavalcanti e Villa Lobos conversavam com as vanguardas europeias, e o mundo europeu respondia sobretudo interessado pelo primitivismo que esses artistas propunham em suas obras. Fonte do exótico e primitivo, esses eram os valores que continuaram ditando o tom da imagem virtual tupiniquim na chegada do modernismo (BARBOSA, 1994).

O século XX é também paradigmático por uma mudança de mundos anglófonos: no lugar do Reino Unido, passava a ser preponderantemente nos Estados Unidos onde as editoras produziam as traduções da literatura brasileira para o inglês. Para Barbosa (1994), os movimentos de tradução anglófona da nossa literatura passava a ser associado aos interesses norte-americanos de usá-la enquanto ferramenta de relações internacionais:

in the immediate post-war period, they [the US] issued a large but select body of translations mostly from European languages, capitalizing not only on reader curiosity about once excluded foreign cultures, but also on reader optimism that renewed cultural exchange would facilitate better cross-cultural understanding and more peaceful geopolitical relations (VENUTI *Apud* BARBOSA, 1994, p. 44).

Foi, então, apenas pouco antes e durante o curso da Segunda Guerra Mundial, atendendo a interesses estratégicos dos Estados Unidos, que a tradução de trabalhos literários brasileiros ganhou mais importância. Deve-se considerar que, naquele contexto, os estadunidenses olhavam com preocupação para os flertes entre a ditadura varguista e o nazismo alemão, tornando clara a importância de aproximarem mais a América Latina, em especial o Brasil e o México, de sua esfera de influência (CERVO; BUENO, 1992). A década de 1940, portanto, é momento em que se nota ativo esforço da construção da alteridade latina aos olhos do receptor estadunidense: pelas vias da cultura, do cinema, da música e da literatura, a imagem da América Latina foi se tornando mais nítida, sem abandonar a linha dos estereótipos passados, associando a região ao exotismo. Hollywood, por exemplo, passou a integrar paisagens e estrelas latino-americanas em suas produções: a descoberta da América Latina unia o interesse político de Roosevelt em sua Política da Boa Vizinhança ao interesse mercadológico de capturar o público latino para a indústria cinematográfica dos Estados Unidos (BARBOSA, 1994). É nesse momento em que Carmen Miranda tomou, no imaginário estadunidense, o lugar de representação da mulher brasileira, exótica e cheia de entusiasmo:

Carmen Miranda (who was already well-known in Brazil), was taken to the US, where she was transformed into the 'Brazilian Bombshell'. Miranda starred in a number of films in which she portrayed the stereotyped Brazilian woman of US imagination (...). Her wardrobe reflected the exotic nature of the characters she played: a basket of fruit held onto her head by a turban and seven-inch platform shoes (BARBOSA, 1994, p. 49).

Miranda personified a culture full of zest and charm, unclouded by intense emotion or political ambivalence. Like the bananas she wore on her head, Miranda was exotic yet mildly amusing (ENLOE, 2000, p. 127)

Figura 1 - Cena de Carmen Miranda no filme *That Night in Rio*.



Fonte: IMDb.

Na esfera literária, a década de 1940 também seguiu o movimento de descoberta latina, embora a literatura traduzida tenha se mantido circunscrita ao mundo acadêmico. Nessa década florescem novas traduções, nas quais destacam-se a iniciativa do casal Knopf (Blanche e Alfredo Knopf), quem inicia as primeiras traduções de Jorge Amado para o inglês, bem como das obras de Graciliano Ramos e Gilberto Freyre (BARBOSA, 1994). A política de aproximação em curso acabaria fazendo com que intelectuais brasileiros como Érico Veríssimo e Freyre tivessem grande circulação nos meios acadêmicos norte-americanos. Tooge (2009b) aponta que Verísssimo era o principal representante da literatura brasileira nos meios acadêmicos da década, atuando como porta-voz da cultura, cujo destaque era dado ao “calor humano” do povo brasileiro, o “caráter mais humano” tupiniquim equilibrando o

materialismo (tecnologia, indústria e consumo) associado aos Estados Unidos. Por sua vez, Freyre, com *Casa Grande e Senzala* (2005), confirmava a visão do exótico “cadinho das raças” (*melting pot*) que era considerado o Brasil, imagem essa que despertava muito interesse nos Estados Unidos, onde a segregação racial se arrastava desde a Guerra Civil e tornava-se cada vez mais acentuadas as desigualdades entre negros e brancos no país (TOOGE, 2009b). Em todo caso, o sucesso desses intelectuais sempre esteve circunscrito ao próprio meio, restringindo-se a academia.

O fim da Segunda Guerra e o esfriamento das relações com a América Latina (também na esfera cultural) confirmam o caráter instrumental da tradução estadunidense que sustenta Barbosa (1994). Com a Guerra acabada, Roosevelt morto, e a Guerra Fria se desenhando, os olhos dos Estados Unidos se voltaram para a Europa a ser reconstruída, tomando como dada a posição latino-americana em sua zona de influência (CERVO; BUENO, 1992). Até que a Revolução Cubana transformou esse cenário.

Para Tooge (2009b), foi a instalação de um regime socialista na vizinhança e o episódio da Crise dos Mísseis que levou o presidente Kennedy a ressuscitar, em partes, a Política da Boa Vizinhança, com a nova roupagem da “Aliança para o Progresso”. Barbosa (1994) segue a mesma linha, apontando que os episódios de Cuba voltaram os olhos dos Estados Unidos para a América Latina, com influência do fazer tradutório. Envolver os cidadãos estadunidenses era essencial para justificar o investimento e aproximação dos latinos e, assim, mais uma vez as traduções de autores latinos tornou-se útil para familiarizar os estadunidenses com os vizinhos do sul, manifestando-se materialmente em políticas públicas de incentivo a tradução e incentivo de estudos de área na América Latina (BARBOSA, 1994).

O resultado prático disso foi o que Barbosa (1994) chamou de “boom” tradutório das obras latino-americanas, fenômeno que faria crescer vertiginosamente as obras traduzidas de autores latinos. Esse “boom”, contudo, concentrou-se não em autores lusófonos do Brasil, mas do sistema literário de língua espanhola, tendo como principais expoentes Julio Cortázar, com a publicação da *Rayuela* em 1963 e García Márquez com a publicação de *Cien Años de Soledad* em 1967. As obras de literatura brasileira majoritariamente não compunham, assim, parte desse fenômeno tradutório, embora dele tenha se beneficiado uma vez que trouxe ao mundo a atenção à região latino-americana (BARBOSA, 1994).

O próprio Jorge Amado, único escritor brasileiro cujo nome aparecia entre os conhecidos no exterior, só teria se apropriado do “boom” em retrospecto (BARBOSA, 1994).

O reconhecimento da literatura amadiana não veio diretamente dos incentivos das universidades nem da proatividade do Governo. Precede e, posteriormente, alimenta-se do “boom”, pois o sucesso chegou antes pelas mãos do editor Alfredo Knopf - que desde o fechamento do mercado literário europeu pela Segunda Guerra havia buscado traduzir títulos do sul do continente americano - quem publicou *Gabriela, Clove and Cinnamon* em 1962, quando atingiria a lista dos *best sellers* do *The New York Times*, para ali permanecer por mais de um ano (TOOGE, 2009). *Gabriela* e o nome de Jorge Amado inserem-se como uma exceção na história da tradução da literatura brasileira para o inglês no sentido de que foi o primeiro autor brasileiro a ser um sucesso comercial nos Estados Unidos e ganhar notoriedade entre o público (MELO, 2016). Pode *Gabriela*, portanto, ser vista como uma exceção na série histórica da literatura americana em termos de recepção de literatura brasileira: no sentido de número de público, foi a primeira representação da literatura brasileira em massa naquele país, aos olhos do horizonte de expectativa do leitor na década de 1960.

Situada a obra em sua série literária, sobretudo na esteira das traduções que formavam a imagem virtual da cultura brasileira nos EUA, cabe ainda aprofundar o contexto da história social e política que fundamentava o horizonte do leitor no início da década de 1960. Na história dos Estados Unidos, esse período é marcado por fases críticas da Guerra Fria e pela ascensão da luta pela igualdade de direitos civis, na sublevação de movimentos da negritude no país contra o segregacionismo.

Nesse sentido, é importante lembrar do *status* de que passava a gozar os Estados Unidos no contexto pós-Segunda Guerra Mundial. A condição de potência se firmaria após o conflito: a Guerra mitigou a Depressão e o desemprego do país, dobrando seu Produto Interno Bruto (PIB) em apenas 4 anos, enquanto as bombas lançadas sobre o Japão ostentaram o novo poder emergente no globo e suas aniquiladoras ferramentas. Os Estados Unidos saíram da Guerra transformados na nação mais poderosa do globo. E como tal, antes mesmo de cessado os conflitos, já prepararam o terreno no qual a paz deveria ser construída: a nova ordem que se seguiria foi moldada pelas “Instituições de Bretton Woods” em sua esfera econômica e financeira; enquanto a ONU nascia enquanto força política e órgão de cooperação internacional, onde logo dominariam as potências ocidentais e a União Soviética (KARNAL, PURDY, et al., 2007).

É, pois, sabido que os anos pós-Guerra não foram assim tão pacíficos e a preponderância estadunidense não se deu sem disputa. A Segunda Guerra faria também

emergir um outro ator poderoso, distante não só geográfica como ideologicamente dos capitalistas americanos, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Os dois superpoderes, somados aos blocos de países aliados a que controlariam pela força bruta ou influência econômica, passariam a disputar a dominância global, desenhando assim a “Guerra Fria”. Cabe ressaltar que em tal cenário, desde os fins dos anos 1940, a América Latina estava inserida na esfera ocidental do mundo bisegmentado, com a instrumentalização do discurso anticomunista pelos Estados Unidos e o envolvimento direto deste “por meio de invasão, orquestração de golpes, obstáculos à reforma social e apoio técnico e político a regimes militares repressivos” (KARNAL, PURDY, et al., 2007).

Nos anos 1950, a reação doméstica frente à Guerra Fria veio pela caçada ao comunismo dentro dos Estados Unidos, acentuou-se e o “macartismo” que purgava a subversão em todas as esferas da vida americana, enquanto valorizava os valores da família nuclear. Na superfície, portanto, construía-se uma memória coletiva que colhia os louros do capitalismo:

A imagem dos anos 1950, na memória coletiva, centra-se na prosperidade econômica e na estabilidade familiar. Nessa visão, todo mundo na época tinha emprego estável e ampla oportunidade de mobilidade social. A televisão, o cinema e a literatura de grande público destacaram famílias harmoniosas: pai trabalhador, mãe dona-de-casa e alguns filhos morando nos crescentes subúrbios em casas com quintais próprios e suas indefectíveis cercas brancas (...). Muito da indústria cultural reforçou atitudes homogêneas, “brancas” e acauteladas em favor do capitalismo, do consumo e da conformidade social (...). Já em 1962, 90% das famílias tinham uma televisão e a indústria cultural desempenhava papel crucial na disseminação do consumismo e do apoio aos valores sociais e culturais do capitalismo americano. Os mais populares seriados da televisão – *Papai sabe tudo*, *Eu Amo Lucy* e *As aventuras de Ozzie e Harriet* – glorificaram o modelo de família nuclear americana e o “jeito americano de viver”. (KARNAL, PURDY, et al., 2007, p. 216-220).

Essa imagem, portanto, da prosperidade e estabilidade ressoam fundo no horizonte de expectativa de um leitor do início dos anos 60, mas é fundamental reconhecer que a ela eram inerentes profundas contradições. Em primeiro lugar, a bonança econômica excluía um quinto das famílias do país, que vivia abaixo da linha da pobreza: indígenas, afro-americanos e latino-americanos, especialmente viviam no ostracismo econômico. Por sua vez, a cristalização da sacrossanta família nuclear fixou também papéis ao gênero: ao homem cabia o comando, à mulher cabia o papel de mãe, esposa e do cuidado da casa. Isso no plano ideológico, tomada como modelo, já que na prática houve constante crescimento das mulheres casadas economicamente ativas e diferentes formas de família aumentavam, reforçando as contradições daquela sociedade (KARNAL, PURDY, et al., 2007).

Foram ainda nos anos 1950 que começava a ganhar mais força um dos momentos mais significativos para a luta dos direitos civis nos Estados Unidos: o movimento negro que denunciava, cada vez mais ressonante, as contradições que a discriminação racial do país. Rosa Sparks, Jo Ann Gibson Robinson, Malcolm X, Martin Luther King, Ella Baker são alguns dos nomes que organizaram e lideraram enormes manifestações políticas em combate ao regime de segregação, violência policial, linchamento, pobreza extrema e falta de direitos políticos que marginalizava o afro-americano. Essa luta estendeu-se pela década seguinte e firmou-se como questão central para entender aquele país e o horizonte de quem nele habitava: do boicote aos ônibus de Montgomery até a formação dos grupos Black Power e Panteras Negras, a questão racial se escancarava e enfrentava bravamente tanto a resistência dos supremacistas brancos quanto das formas do racismo institucionalizadas no seio das próprias instituições. Em 1963, um ano após o lançamento de *Gabriela*, as mobilizações atingiram seu ápice:

de junho a agosto [de 1963], o Departamento de Justiça documentou mais de 1.412 manifestações distintas; em uma semana de junho, mais de 15 mil americanos foram presos por conta de protestos em 186 cidades. Em agosto de 1963, uma passeata conhecida como Marcha de Washington trouxe até a capital 200 mil manifestantes para ouvir Luther King em seu famoso discurso *Eu tenho um sonho* (KARNAL, PURDY, et al., 2007, p. 244)

No mesmo ano, a dura repressão contra o movimento já havia ganhado notoriedade entre o público, tendo nas câmeras da televisão elemento capaz de fazer ressoar os abusos ao horizonte de um público mais amplo:

Em abril de 1963, Luther King organizou uma série de protestos não violentos em Birmingham, Alabama. Em frente às câmeras da televisão nacional, o chefe de polícia da cidade supervisionou pessoalmente ataques contra a manifestação, prendendo centenas de pessoas e usando cachorros de ataque, gás lacrimogêneo, aparelhos de choque elétrico e jatos de água contra os manifestantes, inclusive crianças e idosos. A cobertura de eventos como esse na mídia chocou a nação (KARNAL, PURDY, et al., 2007, pag. 245).

Nas searas culturais, as contradições do período também foram espelhadas. Enquanto a TV garantia à família nuclear caucasiana o reflexo de sua bonança financeira e cristalização de seus papéis, a música popular dava vazão ao descontentamento: os *blues* que comporão uma nova linguagem musical, o *rock'n`roll*, advieram das culturas marginalizadas dos afro-americanos. Na literatura, por sua vez, a *Geração Beat* dava o tom do fim dos anos 1950 e início dos 1960, da qual autores como Jack Kerouac e Allen Ginsburg são os maiores expoentes. Essa geração literária criticava a conformidade cultural dos Estados Unidos,

expondo as contradições, as atitudes discriminatórias, uivando frente ao conformismo. Eram profundamente inovadores na estética “*kitch*” transformada em arte, buscando nas palavras um engajamento espiritual, trazendo cenas obscenas à literatura do país e tratando abertamente sobre o uso de drogas. Buscavam virar ao avesso, portanto, aquela imagem concorrente, centrada na “prosperidade econômica e na estabilidade familiar” que fora enraizada na memória coletiva.

Não se pode deixar de lembrar, já nos anos 1960, de outros acontecimentos importantes para se entender o horizonte da época. Um desses acontecimentos, já supramencionado em sua importância para reavivar a importância latino-americana no sistema americano foi a Revolução Cubana. Cuba representou grande motivo de preocupação aos norte-americanos quando Fidel Castro começou a aproximar-se da União Soviética, ao ponto de Kennedy preparar o desastroso ataque na Baía dos Porcos e, posteriormente, em outubro de 1962, colocar o Mundo diante da iminência da guerra nuclear, durante o mês que marcou a Crise dos Mísseis (VIZENTINI, 2004). A política anticomunista (um sólido arrimo da política de Kennedy) era, portanto, bastante vívida aos olhos do horizonte do leitor de quando *Gabriela* é lançada no país,

Nessa linha, também se materializava o curso da Guerra do Vietnã. O país asiático, dividido entre o Norte capitalista e o Sul socialista, recebeu tropas dos Estados Unidos em apoio aos capitalistas. No mês em que Kennedy foi assassinado, em novembro de 1963, já havia ali 18 mil soldados americanos, número que somente faria crescer nos seis anos que se seguiram. Cuba e Vietnã assim expunham pontos vulneráveis do baluarte capitalista, maculando a sensação de paz e estabilidade no país (VIZENTINI, 2004).

Na concatenação destes e dos outros acontecimentos históricos expostos (que julguei os mais relevantes), busquei, portanto, reconstruir elementos que formavam o horizonte de expectativa um leitor do início da década de 1960: o anticomunismo enervado, o movimento negro ascendente, a imagem da família modelo convivendo com suas contradições, a música e a literatura denunciando tais idiossincrasias. No sistema literário americano, “muito resistente a trabalhos oriundos de países menos desenvolvidos e de autores desconhecidos” (TOOGE, 2009b, p. 72), a parca literatura brasileira traduzida já confirmava seu lugar periférico, representante de primitivismos, exotismo e de aventuras, legando um imaginário popular do país representado por Carmen Miranda.

2. A Recepção de *Gabriela, clove and cinnamon*.

Fundamentado o horizonte de expectativa do leitor, cabe agora tecer considerações sobre as dinâmicas entre ele e a efetiva recepção da obra *Gabriela, clove and cinnamon*. Seguindo na linha dos apontamentos de Tooge (2009b), passo a defender a tese de que tal recepção ocorreu no sentido de confirmar o horizonte de expectativas do leitor estadunidense, suas expectativas de um Brasil enquanto terra de exotismo e da sensualidade da mulher brasileira. A essa análise buscarei adicionar aportes de teóricos das RI, sobretudo do pós-colonialismo de Said e do feminismo de Enloe.

2.1. Um autor comunista e best seller.

Uma questão que precede todas as demais, contudo, é a de como foi possível a recepção de um autor comunista nos EUA, em pleno acirramento da Guerra Fria? Jorge Amado era militante da Juventude Comunista, desde a década de 1930 envolveu-se ativamente no PCB e traduziu a política em sua arte propondo-se a desenvolver o “romance proletário”, de muitas formas inspirado pelos soviéticos e que visava retratar a vida das camadas mais baixas da população. Também era o autor da heroica biografia de Carlos Prestes, *O Cavaleiro da Esperança* (1942); da trilogia aclamada pelos críticos soviéticos como exemplo do estilo realista soviético, *Os Subterfúgios da Liberdade* (1954); e de outras dezenas de obras em que os banqueiros, o capital internacional, os capitalistas, os donos de grandes fazendas e os coronéis figuram como os vilões que usurpam e exploram os pobres (o “povo brasileiro”). Acusado de ser um subversivo autor comunista, seus livros foram queimados em praça pública na ditadura varguista, período em que Amado e Zélia Gattai chegaram a se exilar na União Soviética. Em 1946, foi eleito deputado federal pelo PCB e em 1951 ganhou o Prêmio Stalin da Paz, alta honraria da URSS (RUBIM; CARNEIRO, 1992).

É longa e incontestada a militância de Jorge Amado pelo comunismo e a presença de temáticas populares, de exposição das desigualdades do país, em sua obra. Isso faz a recepção em solo americano ser ainda mais surpreendente ao ser tomada como um sucesso comercial no seio capitalista. Como bem indica Tooge (2009b, p. 92) esse fenômeno é sobretudo mostra “do dinamismo da história e da adaptabilidade da literatura traduzida”.

Embora não se possa atribuir oficialmente aos incentivos oficiais do Governo dos EUA e, sim, do esforço próprio dos Knopf a tradução e condução à popularidade de *Gabriela*, a recepção da obra passou antes de tudo por uma narrativa ideológica que reforçou

as crises do autor com o Comunismo e que insiste na divisão de sua obra em duas partes. Com a morte de Stálin em 1953 e a revelação das atrocidades cometidas pelo líder soviético, Amado passou por graves abalos em suas posições políticas e em seu relacionamento com o PCB, refletidos em anos de silêncio em sua escrita. O silêncio foi rompido justamente com a publicação de *Gabriela*, em 1958, a qual muitos críticos, dentre eles os norte-americanos, celebraram como paradigmática por marcar o auge do caráter artístico da literatura amadiana, liberta da militância comunista. Ainda que essa divisão em duas fases amadianas seja contestada e não aceita pelo próprio autor, foi sem dúvidas ressonante e serviu como narrativa que tornou Amado palatável à recepção norte-americana, marcadamente anticomunista, sentimento especialmente reavivado entre esses leitores, contemporâneos da Revolução Cubana. A crítica de Juan de Onís ao *The New York Times* (16 de setembro de 1962) é mostra de como se “expurgou” a imagem do político-escritor do comunismo:

“*Gabriela*” representa sem dúvida a liberação artística do Senhor Amado de um longo período de compromisso ideológico com a ortodoxia comunista (...). O Senhor Amado continua a seguir de perto o desenvolvimento político do Brasil, mas está completamente convencido de que doutrinas rígidas extraídas da experiência russa são agora de pouco valor para o Brasil, onde ele acredita que as mudanças democráticas e pacíficas ainda são possíveis (ONÍS *Apud* TOOGE, 2009)

No entanto, *Gabriela* não foi apenas palatável, foi um sucesso comercial sem precedentes para um autor brasileiro nos sistema literário americano. Correia (2003) afirma evidências de que a obra já fora preparada por Knopf com vistas a ser um *best seller*: a satisfação das exigências comerciais e o preenchimento de expectativas do leitor seriam para isso fundamentais interesses quando se operou a tradução do texto. Vale lembrar que Jauss (1994) já afirmava em suas teses que as curvas de *best sellers* indicavam justamente o cumprimento do horizonte de expectativas do leitor. A agradabilidade imediata não decorre da provocação junto ao público, mas da satisfação de suas expectativas. Enquanto o caráter artístico de uma obra, segundo o autor, poderia ser identificado no estranhamento que ela causa ao público ao colocá-lo diante de novas formas estéticas e narrativas, seria o contrário o poder dos sucessos de vendagem, ao confirmar o horizonte de expectativas do leitor, revelando curta distância estética (entre a expectativa do leitor e sua realização ou não).

Os esforços de reduzir a distância estética se faz, por exemplo, do ponto de vista da escolha de termos e palavras na tradução do texto de Jorge Amado. Há que se considerar que a tradução do texto amadiano é *per se* um enorme desafio, dada a complexidade verter para o inglês o regionalismo que marca o estilo amadiano, na linguagem popular, nas palavras de

baixo calção, nas diversas marcas culturais e religiosas das quais seu texto é carregado. No caso de *Gabriela*, a tradução foi sobremaneira marcada pelas omissões, ao invés de esforçar adaptações ou explicitações, o que tornou a obra tanto mais fácil à compreensão do público médio americano quanto mais pobre de elementos de intercâmbio cultural. O que era útil do ponto de vista de vendagem, já que o público não mostrava-se interessado em conhecer culturas que julgava pouco civilizadas, como a latina:

Não foi coincidência que o maior sucesso com o público médio americano foi a única tradução que não apresentava um glossário e que mais descaracterizava a linguagem do original. Sem recorrer a tais elementos de epitexto, os tradutores abrandaram qualquer caráter didático, educativo ou acadêmico do romance. A tradução de *Gabriela* tornava-se, assim, a que trazia menos elementos estranhos à cultura de chegada, apresentando a seu público um texto mais “leve” e de fácil compreensão. Mas era também a tradução que mais fugia da proposta de intercâmbio cultural (TOOGE, 2009b, p. 165).

Além da redução da distância estética em aspectos linguístico, defendo que a ampla recepção de *Gabriela* ocorreu também devido a dinâmicas estabelecidas entre o mundo “civilizado” (Estados Unidos) e o subalterno (Brasil), especialmente vinculado à representação da mulher brasileira. Estudos realizados sobre a leitura anglófona de *Gabriela* (Tooge (2009); Correia (2003); Pedreira (2001)) concordam que houve, na tradução e recepção crítica da obra, um movimento de realçar a sensualidade e exotismo em detrimento das questões sociais e críticas presentes no enredo do livro. Analisar à luz também das Relações Internacionais esses dois atributos exagerados na tradução, que são partes fundamentais do sucesso nos Estados Unidos, é o objetivo das duas seguintes subseções.

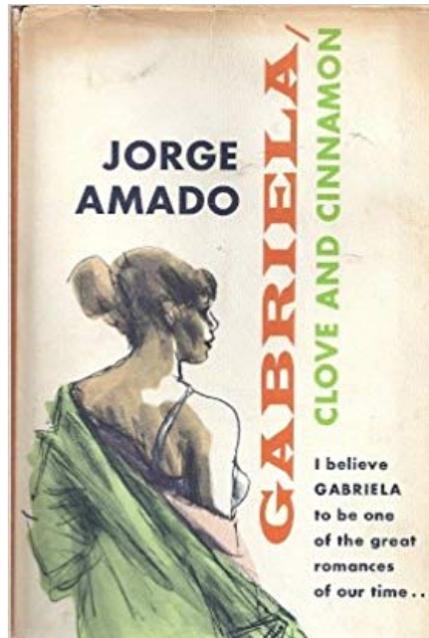
2.2. Sensualidade: Gabriela é a mulher brasileira

Pode-se dizer que a trama de *Gabriela* gira em torno de dois principais núcleos interconectados: um deles é o das disputas políticas na zona do cacau, sobretudo em Ilhéus, e o outro, o romance entre a morena Gabriela e o árabe Nacib Saad. Apesar de emprestar o nome ao título do livro, Gabriela aparece apenas no final da primeira parte da trama e seu romance com Nacib não eclipsa as críticas à política e aos costumes da região que perpassam os dois núcleos: a própria Gabriela é vítima da pobreza; uma retirante que, junto de outros miseráveis como ela (Clemente e Negro Fagundes) conheceram a fome e as dores da retirada do sertão rumo ao litoral. Um dos focos da narrativa consiste justamente em tratar a violência do coronelismo da região, traduzida em sangrentas disputas políticas e escusas alianças entre

os coronéis que controlavam não apenas as roças de cacau mas também a vida e política da região.

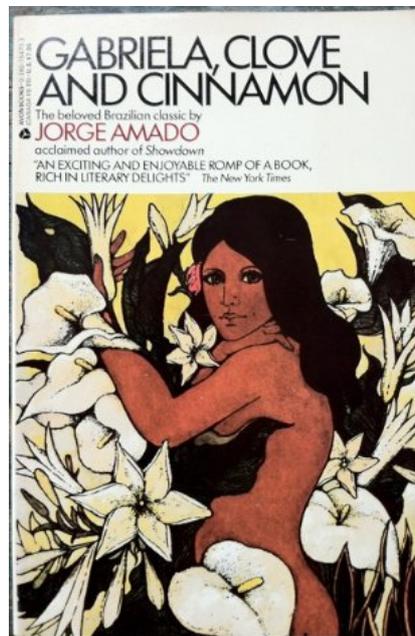
No entanto, ao ser vertida para o inglês, muito da crítica presente no livro perdeu-se, enquanto o caso amoroso de Nacib e Gabriela, sobretudo na exaltação da sensualidade de Gabriela, tornou-se o foco principal aos olhos do público estadunidense. Trata-se, segundo Correia (2003), de um deslocamento do tema da narrativa: a recepção crítica da obra, comprova que os elementos da narrativa profunda sobre o progresso e conflitos na região cacauera foram abandonados. No lugar, a tessitura crítica é construída em torno da feminilidade de Gabriela. Tooge (2009b) corrobora essa visão, ao ressaltar que a crítica americana priorizou o erotismo em detrimento das questões político-sociais, focando em qualificar a feminilidade de Gabriela como uma das “beldade latinas” (“*Latin charmes*”, *The New York Times*, 1962); “uma filha impulsiva da natureza” (“*a impulsive child of nature*”), “Gabriela é tão doce e picante quanto o título deste romance brasileiro campeão de vendas sugere” (“*Gabriela is as sweet and spicy as the title of this best selling Brazilian novel implies*”, *Los Angeles Times*, 1962). Outros jornais, como o *Chicago Sunday Tribune*, *San Francisco Chronicle*, *Springfield Republican* também atribuem ao humor e ao enredo romântico o sucesso de *Gabriela*, “lido mais como uma versão tropical de “Cinderela”, do que qualquer outra coisa” (ROSTAGNO *apud* TOOGE, 2009b). Ademais, as capas das versões em inglês de *Gabriela*, tanto em sua versão original de 1962 quanto a de 1988, também sugerem o tratamento focal da sensualidade da personagem:

Figura 2 - Capa de *Gabriela, clove and cinnamon*, de 1962



Fonte: Tooge (2009b).

Figura 3 - capa de *Gabriela, clove and cinnamon*, de 1988.



Fonte: Amazon.

Ao focar o enredo romântico e menos politizado da obra, contribuía-se não apenas para tornar a história mais popular e interessante aos olhos do público, mas também satisfazia

seu horizonte de expectativa quanto a figura da feminilidade subalterna e sempre disposta que foi construída sobre a mulher dos países menos desenvolvidos.

Nesse aspecto, ressaltam-se as contribuições da teoria feminista de RI, sobretudo com a obra seminal *Bananas, Beaches and Bases* (2000), em que Cynthia Enloe afirma e demonstra as várias formas pelas quais as RI são moldadas tendo como aspecto essencial o gênero, sobretudo no controle dos corpos e representações do feminino. A autora defende que as relações entre os Estados são também moldadas através do controle da mulher como símbolos, como consumidoras, como trabalhadoras e como conforto emocional. Uma das inspirações para o pensamento de Enloe derivou justamente da referida figura de Carmen Miranda, tomada como símbolo da América Latina e por isso construtora da política internacional, cujos filmes e cujas músicas foram instrumentos do imperialismo dos Estados Unidos sobre a região. Era ela a representação da mulher latina e, sobretudo, brasileira desde os anos 1940 para os norte-americanos.

Cumprindo os horizontes de expectativas estadunidenses, a personagem Gabriela “trazia projeções de Carmen Miranda” (TOOGE, 2009b, p. 167). Segundo Tooge (2009b), *Gabriela* ressuscitou o mito da mulher sensual, que havia sido construído com Carmen e agora atualizado por Gabriela. Renovava-se o estereótipo da mulher brasileira sob os mesmos signos do exótico e do sensual: antes com a roupa excêntrica e as frutas na cabeça, os movimentos sensuais e engraçados na televisão; agora com a descrição da linda moça cor de canela e cheiro de cravo, que gostava de deitar-se com muitos moços e não suportava usar sapatos nem outras regras da sociedade urbana de Ilhéus, identificada com o progresso. Nessa profusão de sinestesia dos trópicos, da mistura do cheiro e cores, de bananas, cravo e canela, Carmen e Gabriela reforçam os mesmos símbolos representativos de um lugar exótico e de mulheres sensuais na mente do público estadunidense.

Fortemente arraigada à representação dessa mulher exótica que deve ser provada e experimentada pelo homem está, segundo Enloe, a indústria do turismo internacional. A autora explicita relações de poder, gênero e colonialismo co-construtoras do turismo internacional. Ao observar a dinâmica que desde o fim Segunda Guerra se acentuava, o turismo de pessoas saindo de países ricos em direção aos países “de Terceiro Mundo”, Enloe descreve a construção da feminilidade da mulher local, que muito difere das “*respectable woman*” dos países tidos como civilizados, sobretudo dos colonizadores e imperialistas (ENLOE, 2000).

As mulheres locais dos países em desenvolvimento são representadas em peças publicitárias usando vestidos muito curtos e coloridos, é aquela que dá as “boas vindas” e que tem sua feminilidade a todo tempo disponível a ser experimentada. Muito diferente das altas exigências de conduta que se impõem em um relacionamento com uma “*respectable woman*”, ligada à casa e à família, geralmente brancas e educadas (ENLOE, 2000). Como mencionado, nos Estados Unidos esse modelo estava associado, nos anos sessenta, aos cuidados da família nuclear.

Deve-se também considerar que o turismo sexual é um dos pilares da indústria do turismo, sobretudo quando se trata de viagens em direção a países em desenvolvimento, no qual o homem idealiza geralmente mulheres não brancas, mais disponíveis e submissas que as do seu país:

tourism has depended on presumptions about masculinity and femininity. Often women have been set up as the quintessence of the exotic. To many men, women are something to be experienced. Women don't have experiences of their own. If the women are of a different culture, the male tourist feels he has entered a region where he can shed civilization's constraints, where he is freed from standards of behavior imposed by respectable women back home (ENLOE, 2000, p. 28).

Ao analisarmos a feminilidade performada pela personagem Gabriela, fica claro que em muitos aspectos ela cumpre com as expectativas desse modelo contrário ao das “*respectable woman*” do modelo de família nuclear americana. A hipersensualização de Gabriela nas capas e da crítica, a ponto de deslocar a narrativa na versão traduzida para o enredo amoroso, são coerentes com o cumprimento do horizonte de expectativas do leitor estadunidense diante do símbolo da mulher exótica e sensual dos trópicos. Em oposição às mulheres do mundo civilizado, Gabriela se recusa a abraçar as regras da sociedade ilheense, não abdica de sua liberdade: é “pássaro livre”, “flor que seca em vaso”, metáforiza a própria narrativa ao indicar a infelicidade da personagem ao ver-se atada à casa e ao casamento. Ela não sujeita-se aos códigos que lhe obrigam a colocar sapatos fechados e que lhe apertavam os pés; ou a abandonar os balanços de festejos populares em lugar das festas chiques e monótonas da sociedade do progresso de Ilhéus; não liga para os vestidos caros e jóias, prefere os coloridos vestidos de chita; ao invés de ansiar pelo casamento com um homem bem colocado na sociedade, como Nacib, ela preferia a liberdade de flertar com outros moços.

Gabriela não atendia, portanto, às exigências que conformam o padrão de conduta de uma “*respectable woman*”, do contrário, performa feminilidade mais próxima à expectativa do mundo “civilizado” quanto a representação das “beldades latinas”, das mulheres do mundo

em desenvolvimento: não brancas e disponíveis a serem experimentadas. Em diversas passagens da própria narrativa original essa feminilidade de Gabriela é construída e ressaltada: desde a ingenuidade que marca a personagem até as descrições sinestésicas em cravo e canela, Gabriela cumpre com a expectativa de uma representação da mulher latina aos olhos dos norte-americanos. Alguns trechos mais marcantes desse ideal exótico e sensual, presentes mesmo na versão original em português da obra, são destacados a seguir.

O corpo sinestésico de Gabriela, por exemplo, é retratado na mistura do perfume e cor de temperos tropicais. Sobretudo chama atenção o fato de que Gabriela é uma mulher não-branca, descrita como “cor de canela”. A mulata brasileira é, então, celebrada também enquanto aquilo que significa do ponto de vista racial, especialmente quando é lida nos Estados Unidos em vivida tensão racial e de reconhecimento da obra freyriana: a mulata idealizada em graça, beleza e tropicalidade de Gabriela reviveu a fama do “cadinho de raças” (*melting pot*) que conforma o Brasil em tons amenos, com a celebração do corpo da mulata, na “pacífica” mistura das raças:

“Um rasgão na saia mostrava um pedaço da coxa cor de canela, os seios subiam e desciam levemente ao ritmo do sono, o rosto sorridente” (AMADO, 2001, p. 126)
“O perfume ficara na sala, o perfume de cravo (...) E da cor queimada que ele gostava” (AMADO, 2001, p. 127)
“O perfume de cravo enchia o quarto, um calor vinha do corpo de Gabriela, envolvia Nacib, queimava-lhe a pele, o luar morria na cama” (AMADO, 2001, p. 145).

Também performa uma feminilidade a todo tempo disponível, valor realçado em:

“[Gabriela] Nunca se recusava [ao sexo] quando ele a queria” (AMADO, 2001, p. 287)
“Sem falar que à noite estava fresca e descansada, úmida de desejo, não se dando apenas mas tomando dele, jamais farta, sonolenta ou saciada” (AMADO, 2001, p. 166).
“E novamente passou a esperá-lo com o ardor de antes, para noites insones” (AMADO, 2001, p. 290).

Já no seguinte trecho emprega-se o discurso indireto livre para salientar ao leitor que Nacib, comerciante bem posicionado na sociedade ilheense, tinha consciência de que Gabriela não se encaixava no modelo da “*respectable woman*” esperado das mulheres:

“Mas como casar com Gabriela, cozinheira, mulata, sem família, sem cabaço, encontrada no *mercado de escravos*? Casamento era com senhorita prendada, de família conhecida, de enxoval preparado, de boa educação, de recatada virgindade” (AMADO, 2001, p. 200-201).

A narrativa nos prova, ainda, que Nacib falhou em sua tentativa de educar a jovem Gabriela. A situação problema do núcleo romântico da narrativa consiste justamente na

tentativa de Nacib de transformar Gabriela em sua esposa e, por tanto, adequar suas atitudes aos costumes da sociedade ilheense, tarefa que vai mostrando-se impossível a medida que ela vai tornando-se infeliz com as novas regras que lhe impunham. Por sua vez, o clímax da narrativa do casal ocorre quando o marido encontra Gabriela com outro homem em sua cama. Tudo se resolve com a comprovação de que Gabriela nunca teria sido realmente esposa de Nacib, invalidando o casamento e mostrando à sociedade que ela nunca passara de uma “rapariga” e nunca fora dele real esposa. Gabriela voltava à condição de “pássaro livre”, o que por fim satisfazia a ela e aos demais, performando assim também uma feminilidade completamente contrária ao que deveria ser o desejo das mulheres respeitadas. Incapaz de adequar-se às regras da civilidade, prezando pela sua liberdade de sentir-se desejada por todos os homens, ela renunciava, aos olhos do público norte-americano, ao sacrossanto ideal de família, escolhia viver como empregada e na modéstia, ainda que sempre disponível a Nacib e a todos os homens que ela desejasse.

Voltando a pensar na vinculação da construção desse símbolo de feminilidade ao turismo internacional, como faz Enloe, fica claro que não foi por acaso que a Bahia começou a surgir na mídia dos Estados Unidos como um sítio turístico logo após o sucesso de *Gabriela*. O paraíso tropical e sua mulata sensual cumpriam horizontes de expectativa dos leitores e voltavam a estampar os jornais, como afirma Tooge (2009b, p. 98): “no The New York Times de 11 de abril de 1965, (...) se lia que Salvador, a primeira capital do Brasil, estava sendo “redescoberta” pelos turistas”.

Parte da recepção de *Gabriela* pode ser entendida, portanto, enquanto cumprimento do horizonte de expectativas do leitor estadunidense à luz das questões de gênero que co-constroem as RI. Recebida enquanto o elemento focal da narrativa do livro, Gabriela foi a personificação da mulher latina, em especial brasileira, que atualizou e confirmou os estereótipos presentes no imaginário norte-americano, por sua vez construído sob o signo do exótico e do sensual. Gabriela reviveu a representação de feminilidade de Carmen Miranda, agora em cor de canela e perfume de cravo, apresentou-se insaciável, simples e disposta como deveriam ser as mulheres do mundo em desenvolvimento.

2.3. Exotismo: a revelação do degenerado.

Outra fator que fez menor a distância estética, ou seja, que foi vetor de aproximação entre o horizonte de expectativa do público e a obra amadiana, foi o tratamento exótico na

recepção do texto. Por exotismo entende-se aquilo que é esquisito, excêntrico ou extravagante. Não seria com *Gabriela* a única vez que a crítica americana adjetivou a narrativa de Jorge Amado como “exótica”, como afirma Tooge (2009, p. 105): “o “engajamento socialista” [“primeira fase”] é um exótico “tortuoso”, enquanto Gabriela é um exótico “amável e sentimental””, todavia, as “duas fases” que os críticos propõe são entendidas em torno do seu *exotismo*. Como vimos, a sensualidade de Gabriela é também construída na ideia do exotismo da mulher latina. A própria história da literatura brasileira traduzida, que, como mencionado, integra o horizonte de expectativa estadunidense, é construída por narrativas do exótico e do aventureiro.

A base teórica do pós-colonialismo lança luzes para o entendimento desse fenômeno de enquadramento do exótico. Segundo Edward Said (2005), o imperialismo do Ocidente (norte-americanos e europeus) manifesta-se em suas relações culturais sobre as áreas que são dominadas. Nessa relação, a cultura proveniente dos países em desenvolvimento é sempre recebida com vistas a satisfazer o gosto pelo exótico: a especialidade de alguns romancistas, teóricos, autores de relatos de viagem, cineastas e polemistas dos grandes centros é a de “apresentar o mundo não europeu aos públicos europeu e norte-americano, seja para análise e julgamento, seja para satisfazer seu gosto pelo exótico” (SAID, 2005, p. 18-19). Said nota que o foco egoístico do Ocidente em si próprio faz com que as regiões distantes do mundo sejam vistas como ausentes de vida, história e cultura, “e quando há algo a ser descrito, é (...) indivisivelmente corrupto, degenerado, irremediável.” (2005, p. 20-12).

Said afirma, ainda, que o romance e o poder de narrar ou de impedir que se formem narrativas são fundamentais nas relações internacionais, pois constituem uma das principais conexões entre a cultura e o imperialismo. O povo colonizado não pode falar, o imperialismo impede que sua voz, história e narrativa possam ser levadas em consideração. *Pode o Subalterno Falar?* Interroga Gayatri Spivak (2010) no título de seu livro, provocando à rediscussão da representação do sujeito do “Terceiro Mundo” dentro do discurso ocidentalizado. O subalterno de Spivak é definido como “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”(2010, p.12). Principalmente sobre a mulher e mais ainda a mulher pobre e negra é imposta a marginalidade da subalternidade: a “mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (SPIVAK, 2010, p. 15).

À luz desses conceitos, é preciso considerar que Jorge Amado era um escritor sobremaneira preocupado em retratar a cultura brasileira em suas obras, sobretudo a cultura popular baiana em sua diversidade e profundidade. Comprometido com seus ideais comunistas era justamente os subalternos que lhe interessava retratar em sua narrativas. Os ritos, os deuses, as crenças, as cerimônias, as cantigas, os modos de falar e toda a diversidade da cultura popular baiana são vividamente expostos pela pena de Amado. Em *Gabriela* são representados desde as procissões católicas pedindo chuva a São Jorge, até a festa tradicional de Terno de Reis; acarajés, abarás e o tabuleiro de comida baiana são apresentados aos olhos do estrangeiro. Cenas de feiras populares acabaram ressaltando um ambiente de cultura popular e que geram estranhamento, como por exemplo:

“Um camelô, com uma cobra mansa e um pequeno jacaré, anunciava a cura de todas as moléstias para um grupo a cercá-lo. Exibia um vidro contendo um remédio milagroso, descoberta dos índios nas selvas além dos cacauais” (AMADO, 2001, p. 55)

A riqueza cultural da narrativa, contudo, de pouco servia a um real intercâmbio de culturas, não só pela referida pobre tradução recebida, quanto a notória falta de interesse do público norte-americano da época em entender o subalterno, pela lógica egoística e emudecedora do imperialismo frente aos latinos.

Em *Gabriela*, o exotismo se constrói em muitos meios, sendo a caracterização da terra um deles: “Ilhéus é terra da perdição”. A cidade é representada como uma transição entre o que antes era bárbaro e incivilizado, que aos poucos dava lugar às novidades que “o progresso” gerado pela exportação de cacau trazia: a civilização sendo construída. A narrativa profunda de *Gabriela* trata justamente sobre esse Progresso, o eterno devir daquela região de ir deixando pra trás o tempo dos coronéis em que as coisas se resolviam à bala - na reiterada imagem de “pés de cacau plantados sobre cadáveres e sangue” - para serem resolvidas na força da lei, tempo dos capitalistas exportadores como Mundinho Falcão e que trazia consigo “os cabarés, as casas de mulheres da vida, a orgia desenfreada das noites de Ilhéus” (AMADO, 2001, p. 59).

Esse cenário se completa com pequenas outras tramas, muitas delas girando em torno das aventuras sexuais em Ilhéus. Os peitos de Glória expostos na janela da casa, em frente a praça; as “raparigas” mantidas por coronéis casados; as histórias de traição como a de Sinhazinha e Osmundo, ou entre Gabriela e Tônico Bastos; as histórias de amores proibidos como entre Glória e Josué, ou entre Malvina e o engenheiro Rômulo; as descrições dos

cabarés, cinema e Clube Progresso. Nessas aventuras, o “exótico” e “degenerado” Terceiro Mundo vai se desvelando a cumprir o horizonte de expectativa ocidental do leitor norte-americano, num exercício do imperialismo cultural.

Deve-se lembrar que essa narrativa e seus “excessos exóticos” eram recebidos nos Estados Unidos por uma sociedade protestante, em que se louvavam o pudor e moral puritana calvinista. Pedreira (2001), na obra *Gabriela e os filhos de calvino* aponta justamente para a importância dos valores religiosos da sociedade estadunidense: o pudor e moral puritana eram valores fundamentais nas concepções de mundo daquela sociedade. A autora afirma que os apagamentos e reduções que decorreram da obra se devem a esses fatores. Assim, também devem ser considerados para a recepção em torno do exotismo: as aventuras sexuais, as traições e relacionamentos dos poderosos coronéis entre suas esposas e suas “raparigas” enchem o texto, apresentam-se como *opostos* aos valores caros de um puritanismo basilar da família nuclear estadunidense e cumprem o papel degenerado do latino-americano.

O estudo de João Feres Júnior, *A História do Conceito de “Latin America” nos Estados Unidos* (2005) lança luzes sobre essa construção da alteridade subalterna e oposta forjada nos EUA sobre a porção “latina” do continente. Ao estudar os contornos semânticos do conceito de *Latin America*, Feres conclui que ele foi articulado e empregado pelos norte-americanos como uma imagem antagônica da virtuosa *America* (EUA). Entre a *America* e a *Latin America* se articulam pares de contraconceitos assimétricos, em que a primeira recebe um conceito positivo e a segunda [a *latin*] recebe seu par conceitual negativo, construído pela inversão semântica do conceito positivo.

A alteridade latino-americana aos olhos dos EUA, portanto, foi historicamente construída enquanto a completa inversão dos gloriosos valores do Norte. O conceito de *Latin America* é herdeiro de um conjunto de características julgadas negativas e contrárias às características estadunidenses. Culturalmente, a *Latin America* é o lugar do catolicismo (contraposto ao protestantismo), da indolência (contraposta à disposição para o trabalho), do desprezo às leis (contraposta ao seu religioso cumprimento) e do atraso (contraposto ao desenvolvimento). Racialmente, os *latin americans* são mestiços e sempre não brancos (contraposta aos caucasianos norte-americanos).

Assim, pode-se dizer que a satisfação do horizonte de expectativas do leitor estadunidense também ocorre a partir da confirmação desses estereótipos da *Latin America* na narrativa de *Gabriela*. Como dito, Jorge Amado expõe o mandonismo dos coronéis na Bahia,

celebra a mestiçagem na cor de canela de Gabriela, não exita em povoar sua trama com amores proibidos e aventuras. Aos olhos do leitor estadunidense, a exposição dos vícios do poder local foram tomadas menos como crítica social do que confirmação das expectativas em torno do conceito de uma degenerada *Latin America*, seu atraso, indolência, mestiçagem e desordem.

A recepção em torno do exótico manifesta-se, ainda, no cumprimento do horizonte de expectativas do ponto de vista histórico e estético ao voltarmos a reparar a trajetória das traduções brasileiras para o inglês. Como mencionado, a literatura brasileira dentro do sistema literário dos EUA ocupa um caráter periférico e historicamente foi tomada enquanto narrativas do exótico (MELO, 2016 e BARBOSA, 1994). Da parca literatura brasileira que já havia sido traduzida encontram-se relatos de viagens, indianismo romântico, somadas as tendências primitivistas dos modernistas brasileiros: a escolha política da literatura que foi traduzida contribuiu à formação da imagem virtual de um Brasil exótico. Pela celebração das classes populares e seus costumes que compõem *Gabriela*, era de esperar que fosse taxada de “exótica”, já que era papel das artes traduzidas do Brasil confirmar ao público seu lugar de “Terceiro Mundo”, sob o exercício da relação entre cultura e o poder imperialista dos Estados Unidos - em relação ao Brasil ora mais forte, ora mais atenuado, e nos anos de sucesso de *Gabriela* especialmente acentuado com as preocupações da Guerra Fria e do governo João Goulart.

Por fim, cabe explicitar mais a relação entre *Gabriela* e o subalterno de Spivak. Isso porque a personagem se enquadra na descrição da autora, quanto se vê, em vários planos, silenciada. Em sua obra, Spivak trabalha com o exemplo do sacrifício de viúvas indianas, mostrando-as como sujeitos impossibilitados de falar, devido a diversas barreiras, sobretudo a organização patriarcal da sociedade e também as relações imperialistas (no caso indiano, em relação à Grã-Bretanha).

No caso da obra amadiana, Gabriela é personagem que enquadra-se enquanto subalterna e é também silenciada, especialmente por aquelas duas barreiras. Mulher não branca, retirante e miserável, dona de uma linguagem simples e frases curtas, totalmente alheia aos costumes considerados “civilizados”, vista como uma incômoda e inadequada presença nos salões da sociedade, Gabriela foi encontrada no antigo “mercado de escravos”, completamente suja e pobre, indubitavelmente à margem da subalternidade. Como no caso

das mulheres indianas, Gabriela foi diversas vezes impedida de falar ou então subtraída dos meios de se fazer ouvir.

No plano narrativo, por exemplo, isso expressa-se na sustentação de uma feminilidade subserviente à Nacib: não via-se capaz de negar nada ao marido, manteve-se infeliz no casamento, sentia-se como um pássaro preso, sem jamais conseguir dizer ao cônjuge sobre as causas de sua tristeza, mesmo quando perguntada. Ela não quisera de fato o casamento com Nacib, prezava sobretudo por sua liberdade, mas tão logo casada via-se atada à casa e aos costumes que muito lhe desagradavam, embora poucas vezes reclamasse. E quando reclama, Gabriela é repreendida pelo marido, colocando em primeiro lugar as ordens dele ao invés de seus próprios desejos. No plano narrativo, a estrutura do patriarcado é quem silencia a personagem subalterna.

No plano da recepção internacional da obra, por outro lado, Gabriela encontrou-se igualmente silenciada, ao não dispor dos meios de fazer-se ouvir. A resistência da personagem em pequenas transgressões frente às ordens de Nacib ou a afronta que sua simples presença subalterna gerava nos salões da sociedade são traços marcantes das tentativas de se fazer expressar de Gabriela. É também uma tentativa de fala subalterna o próprio fato de que a narrativa de Amado seja repleta de tipos populares, críticas sociais ao coronelismo e aos vícios do capital concentrado nas mãos de poucos no Brasil. No entanto, nem as resistências de Gabriela, nem a cultura subalterna brasileira foi plenamente ouvida no sucesso comercial que se fez nos Estados Unidos. O deslocamento da narrativa para o eixo romântico obnubila as críticas, enquanto o corpo de Gabriela e a pluralidade cultural baiana são tomadas como tradução do sensual e do exótico.

Conclui-se, então, que assim se pode sintetizar à recepção de *Gabriela* nos EUA: sensualidade e exotismo confirmando o horizonte de expectativa norte-americano. No entanto, a recepção dependeu, antes de tudo, de um tratamento ideológico, que apresentava a obra como desvencilhamento do autor em relação ao comunismo, podendo assim chegar a “seu auge artístico”. Somada a uma tradução de notáveis reduções e aproximação do público estadunidense, abriu-se espaço para o cumprimento do horizonte de expectativa desses leitores e para o sucesso comercial do livro. A sensualidade esperada das mulheres do mundo em desenvolvimento é cumprida no corpo exótico, sinestésico e sempre disposto de Gabriela. Ela atualiza a representação de Carmen Miranda e aos olhos da crítica americana, sua sensualidade passa a ocupar o centro da narrativa do livro. O exotismo, por sua vez, é

igualmente cumprido na própria Gabriela, mas também na representação da diversidade local, cultural e popular baiana, tomada enquanto mostra do degenerado e confirmando o que um horizonte calcado em relação de imperialismo e subordinação pode oferecer como expectativa.

Capítulo 3 - Amado na União Soviética

Assim como na seção anterior, em que reconstruí o horizonte de expectativa e a recepção da obra amadiana mais significativa nos EUA, procedo de forma semelhante, agora tomando como caso a outra potência da Guerra Fria, a URSS. Semelhante no sentido de que buscarei a formação histórica do horizonte que recebeu *Capitães da Areia* quando foi traduzido em 1976 (“ТЕПЕРАЛЫ ПЕСЧАНЫХ КАРЬЕРОВ X”), preocupado, ainda, com a posição da obra na série literária e em seu contexto sócio-político. Buscarei sobretudo bases da História para compreender a recepção de *Capitães* na URSS. Baseado na proposta de Jauss, busco comprovar a hipótese de que esse processo de recepção ocorreu sobretudo na dimensão da identificação e da apropriação da narrativa amadiana, como própria do povo soviético, de forma a lançar novas cores a uma parte de sua história.

Um primeiro ponto ao qual chamo atenção sobre o horizonte de expectativas soviético diz respeito ao traumático impacto da Segunda Guerra para milhões de crianças. A orfandade, o sentimento de infância roubada e outros traumas de Guerra são traços essenciais do que formava a própria história de vida de um leitor empírico da década de 1970 na URSS, o que dialoga diretamente com a trama apresentada em *Capitães*.

Do ponto de vista estético, havia sólidos fatores de identificação entre o estilo de Jorge Amado e o realismo socialista, sobretudo se tratando *Capitães* de uma obra “de primeira fase”, mais marcada pela militância comunista do autor. Em que pese a tardia tradução da obra, que também produz uma narrativa ideológica em torno de sua recepção e as relações de Amado com o comunismo, o nome de Jorge Amado era já conhecido e acumulava sucessos entre o público soviético, sendo que a imposição estética do realismo socialista era antes um facilitador para sua promoção e identificação com o leitor.

Ao analisarmos, então, a recepção da obra, fica claro seu singular nível de diálogo estabelecido entre o leitor e a obra, tanto no nível estético quanto nas questões históricas. Assim como obras anteriores de Amado, a narrativa de *Capitães* conseguiu gerar poderosas identificações entre a sociedade soviética. Isso torna-se sobretudo acentuado pela *memória protética* criada pelo cinema e que antecedeu e incentivou a própria tradução do livro.

The Sandpit Generals, obra cinematográfica estadunidense, reproduziu nas salas de cinema da URSS a narrativa de *Capitães* para mais de 40 milhões de espectadores. O filme ofereceu uma visão já estrangeirizada da Bahia, notável principalmente no branqueamento das

personagens. O enorme sucesso de bilheteria e reinterpretação da música tema do filme - elevada ao cancionero popular russo - somada ao poder do cinema em conectar-se à memória do público indicam sua importância quando da tradução do livro, bem como a maneira com que os soviéticos já se aproximavam da narrativa, identificando-se e tomando-a como história própria, predispondo os futuros leitores.

Em 1976, enfim, quando *Capitães* foi traduzido, o cumprimento do horizonte de expectativas ocorreu. No nível estético, a obra cumpria requisitos do realismo socialista. No nível histórico, já se encontravam, na série literária, obras amadianas já bem recebidas; uma convergência entre a temática do livro e o drama da infância soviética; e, ainda, o filme *The Sandpit Generals* como poderoso instrumento de identificação e forma de memória. Mas ao mesmo tempo que cumpria horizontes, Amado deixava também uma nova possibilidade interpretativa do passado soviético, mais positiva do que a literatura russa usualmente ofertava.

1. Horizonte de expectativa

Nesta seção buscarei traçar brevemente aspectos da história da União Soviética e da introdução de Jorge Amado na literatura e política desse país, a fim de compreender a recepção de *Capitães* na seção subsequente. Destacarei os aspectos que mais nos servem a essa finalidade: primeiramente, destacarei os impactos da Grande Guerra Patriótica (como ficou conhecida a Segunda Guerra Mundial entre os soviéticos) para a infância e juventude de uma geração; em seguida, abordarei a conformação do sistema literário soviético, principalmente na escola do realismo socialista; e, enfim, abordarei a presença de Jorge Amado nesse sistema. Esses três principais fatores nos servirão para compreender o horizonte de expectativa dos leitores soviéticos, quando da recepção de *Capitães*.

No que conformam os aspectos históricos desse horizonte, o principal ponto da história da URSS que destaco para a compreensão de *Capitães* consiste no enfrentamento entre soviéticos e alemães, no que ficou conhecido pela história soviética como Grande Guerra Patriótica. Foi em 1941 que a Segunda Guerra chegou ao território da potência socialista soviética: no dia 22 de junho, as tropas da Alemanha nazista romperam com o Pacto Molotov-Ribbentrop, marchando sobre as fronteiras da URSS. A partir daquele momento, os exércitos do Eixo travaram contra o Exército Vermelho uma batalha que perdurou cerca de quatro anos, até que os soviéticos enfim firmaram vitória sobre os alemães e se consagraram

como potência militar e modelo a disputar a hegemonia global com o início da Guerra Fria. A vitória soviética foi sem dúvida custosa: a guerra resultou em um período de escassez, fome e mais de 20 milhões de mortos, militares e civis (TAYLOR, 2011).

Uma face por vezes esquecida e indizivelmente brutal dessa Guerra ganhou voz através da pena de Svetlana Aleksievitch, que nos permite ter acesso à dimensão da memória soviética de quem viveu os horrores do conflito. Em *As Últimas Testemunhas* (2018), a jornalista e escritora reuniu testemunhos de crianças soviéticas que sobreviveram à Guerra e os transformou em poderosa narrativa. Antes de prosseguir, vale traçar considerações sobre o especial valor da escrita de Aleksievitch: ganhadora do Nobel de Literatura em 2015, ela percorreu o território da (ex-)URSS de 1978 a 2004, buscando entrevistas dos sobreviventes da Guerra. Em seus livros, ela registra e divide com o leitor os testemunhos tal qual ditos pelos seus entrevistados, afirma a autora que

“compor prosa sobre os pesadelos do século XX era sacrilégio. Aqui, não se tem o direito de inventar. Deve-se mostrar a verdade como ela é. Exige-se uma “supraliteratura”, uma literatura que esteja além da literatura. É a testemunha que deve falar” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 372)

Assim, no presente estudo, tomo sua obra como fonte histórica, tanto enquanto literatura (que desde Sevcenko (2003) é aceita em seu valor como fonte histórica), quanto em seu valor etnográfico e jornalístico para entender a construção da memória e o impacto da Guerra sobre a infância e formação do “*homo sovieticus*”.

A Segunda Guerra matou cerca de 13 milhões de crianças e resultou em outros milhões de órfãos: somente na Bielorrússia eram 27 mil crianças órfãs¹. Na sensibilidade da obra de Aleksievitch, podemos nos aprofundar da dimensão humana e dos traumas que os dados quantitativos não alcançam, bem como desvelar mais sobre a memória soviética da geração que cresceu alijada da infância. Nas dezenas de relatos das *Últimas Testemunhas* (2018), as memórias da infância consistem em casas sendo incendiadas, pais mortos, crianças levadas à campos de concentração, a fome e a doença sempre à espreita. Como confirmaremos na próxima subseção, essas são temáticas que dialogam diretamente com a narrativa de *Capitães*.

A seguir, exploraremos mais cada uma dessas temáticas, segundo as memórias coletadas por Aleksievitch. No quadro abaixo, selecionei temas relevantes e trechos de relatos

¹ <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=14088>

constantes no livro que mais explicitamente versam sobre a respectiva temática. O tema da *orfanidade* e da precoce *adultização*, por exemplo, aparecem na quase totalidade dos relatos. As descrições da perda da mãe e/ou pai são muitas, junto dela o abandono da infância, a noção de infância perdida é construída. Além desses, os relatos sobre a *fome* e as *doenças*, muitas vezes seguidas da morte de crianças e parentes eram também realidades recorrentes. O quadro abaixo reproduz alguns relatos como exemplo da forma com que cada um desses temas cristalizou-se na memória daqueles que viveram a Guerra:

Tabela 1: Quadro temático de *As Últimas Testemunhas*

Temática	Nome/idade	Relato
Orfandade	Zina Kossiak, 8 anos	“Eu já tenho 51 anos, tenho meus filhos. Mesmo assim, eu quero a mamãe...” (ALEKSIÉVITCH, 2018, I. 214-215).
	Vássia Sigaliov-Kniázev, 6 anos	“Eu me agarrava à mamãe, ela me repelia e gritava: “Adeus, crianças!”. Lembro que o vento levantou o vestido da minha mãe quando ela caiu na trincheira.” (ALEKSIÉVITCH, 2018, I. 2052-2054).
	Zina Prikhodk, 4 anos	“De manhã, mamãe começou a morrer. Ficamos sentadas assustadas, não conseguíamos entender: como mamãe pode morrer e nos deixar, se papai não estava conosco?” (ALEKSIÉVITCH, 2018, I. 2358-2359).
Adultização	Vássia Khárevski, 4 anos	“Perdi a época da infância, ela fugiu da minha vida. Sou uma pessoa sem infância, em vez de infância tenho a guerra” (ALEKSIÉVITCH, 2018, I. 409-410).
	Marina Kariánova, 4 anos	“Se eu perguntasse a todos: o que é infância? Cada um diria algo próprio. Mas pra mim a infância é mamãe, papai e bombons. Por toda a infância eu queria mamãe, papai e bombom” (ALEKSIÉVITCH, 2018, 870-871).
	Ánia Guriévitch, 2 anos	“De infantil não ficou nada na memória” (ALEKSIÉVITCH, 2018, I. 2138-2139).
Fome	Emma Liévina, 13 anos	“Não só de comer, mas até de tocar um pedacinho eu tinha medo: vai que tudo aquilo deixava de existir” (ALEKSIÉVITCH, 2018, I. 775-776).
	Vália Matiuchkova, 5 anos	“Quando elas [crianças pequenas] queriam comer, lambiam o chão... Comiam sujeira... Morriam rápido. Nos alimentavam mal, davam um tipo de pão que fazia a língua inchar tanto que não conseguíamos nem falar (ALEKSIÉVITCH, 2018, I. 1293-1295).
	Vera Táchnikna, 10 anos	“De fome, meu irmão comeu um canto do fogão. Roía, roía todo dia, quando notaram havia um buraco no fogão” (ALEKSIÉVITCH, 2018, I. 731-732).

Fonte: produção autoral.

Vista a formação da memória da infância soviética sobre a Grande Guerra Patriótica, outro passo para a construção do horizonte consiste em notar a formação do sistema literário russo. Para isso, tomemos como ponto paradigmático o ano de 1932, com a criação da União dos Escritores Soviéticos (UES), que marcava o fim da disputa sobre as letras soviéticas. Antes disso, a literatura russa era marcada por uma grande diversidade de escolas e

vanguardas e desde 1880, quando houve um *boom* de traduções russas em países europeus, a literatura funcionava como um cartão de visitas para o país. Assim, a literatura na Rússia fora desde cedo um destaque e desde Lênin a formação cultural dos soviéticos era uma prioritária preocupação, contando com sólidos esforços para a construção de uma literatura revolucionária e engajada com as massas. Trotsky, por exemplo, detalhou o papel da literatura em uma série de artigos, depois transformada no livro *Literatura e Revolução* (2007) em que já colocava-se contra a stalinização da URSS e do Partido ao propor novas relações entre a “arte livre” e a “arte engajada”, sem preponderar decisões autoritárias do Partido (ANDRADE, 2010).

Contudo, a stalinização concretizou-se ao longo das décadas de 1930 e 1940, quando o culto à liderança de Stálin encontrou o ditador que levaria à formação de um Estado totalitário, e, como tal, exercia seu poder pelo rígido controle cultural. Ao formar a UES em 1932, Stálin instaurou o *realismo socialista* como modelo a ser seguido pelos escritores, sendo que os artistas que não seguissem essa estética eram censurados e perseguidos. A União condicionava seus escritores-membros a seguirem cegamente as orientações do governo na construção de uma pátria socialista. Para Stalin, os escritores eram “engenheiros da alma”, construtores do que deveria ser o *homo sovieticus*, sendo então incumbidos do papel de, por meio da representação artística, educar os trabalhadores no espírito do socialismo (ANDRADE, 2010).

A redução da literatura ao realismo socialista acabou produzindo formas batidas e menos complicadas de se escrever histórias. Sem se preocuparem com a forma - tida como um elemento burguês de inquietação - o realismo socialista definia suas características sobretudo na delimitação das temáticas caras ao Partido que deveriam ser retratadas, sem muitas variações: revolução, industrialização, coletivização, eram combinadas com um simples esquema narrativo, em que “um herói positivo, dotado de uma sólida consciência política e de um enorme espírito de sacrifício, torna-se exemplo para os camaradas não tão dotados assim de como se deve proceder na incansável luta para a construção do socialismo.” (ANDRADE, 2010, p. 162-163). Ressaltar “a epopéia heróica do homem soviético”, em uma literatura cheia de heroísmo, de tom entusiasta, positiva e otimista a fim de educar as massas para o socialismo eram as principais características do realismo soviético. Há que se dizer, ainda, que esse rígido sistema vigorou durante regime stalinista e, mesmo depois da morte do ditador, quando o degelo de Gorbachov atingiu também as esferas culturais, mesmo assim a

preocupação com o caráter de classe da literatura russa continuou a ser reafirmado (ANDRADE, 2010).

O realismo socialista enquanto imposição estética não foi um impedimento para que as obras amadianas adentrassem a URSS, pelo contrário, Amado propunha-se a escrever um romance proletário, uma forma de arte engajada que em muito se aproximava da estética do realismo socialista. Sobretudo as obras anteriores à *Gabriela* são marcadas por essa estética: retratando as classes baixas da sociedade baiana, denunciava-se os abusos do capital, dos grandes fazendeiros, dos coronéis e a coletividade formada de vários pequenos personagens era a protagonista da história. Isso tudo pintado em tons de otimismo e apontando o socialismo e a revolução como caminho para as massas oprimidas (EGG, 2011).

A afinidade estética com o realismo socialista permitiu que Amado tivesse desde cedo visibilidade na URSS. Das diferenças que cercam o processo de recepção estadunidense e soviético, uma delas é a de que Jorge Amado, em solo soviético, já possuía fama antes mesmo de sua história de maior repercussão, *Capitães*. Diferente do que ocorreu na recepção nos Estados Unidos, em que *Gabriela* é uma exceção na série histórica, Amado era muito popular na União Soviética, o esforço de selecionar a obra amadiana de maior influência na URSS encontra sua dificuldade não apenas na falta de registros das editoras do período, mas principalmente porque as pesquisadoras do assunto, como Melnikova (2016) e Beliakova (2010), apontam que não apenas uma, mas diversas obras de Amado gozaram de muita popularidade no país: além de *Capitães*, também *Seara Vermelha* e *Dona Flor e seus Dois Maridos*, por exemplo, tiveram grande tiragem e visibilidade.

Ao analisar a introdução de Jorge Amado no sistema literário soviético, Beliakova (2010) aponta para o fato de que as suas traduções começaram em 1935, mas a fama chegaria depois de quatorze anos, com a publicação da tradução de *São Jorge dos Ilhéus*. A visibilidade que ganhou essa obra e a sua escolha para a tradução, segundo a estudiosa, revelam o papel político do fazer tradutório, já que a obra em questão era aquela que melhor se adequava aos modelos do realismo socialista: atacando visceralmente o capital e o imperialismo norte-americano (BELIAKOVA, 2010). Outra estudiosa da recepção da obra amadiana, Melnikova (2016) reproduz em seu estudo exemplo de crítica que *São Jorge* recebeu, seguindo a linha de colocá-la enquanto exposição da crueldade do imperialismo americano:

“On the pages of *São Jorge dos Ilhéus* Jorge Amado showed how quickly Wall Street took over the Brazilian cocoa. Playing with artificial increase and decrease in prices

the exporters were able to ravage cocoa plantations and bought them for almost nothing (...) A person who reads Amado witnesses how the untouched forests of Brazil become plantations. A person who reads Amado knows everything: excitement of demarcation of forest areas, knows a difficult knot where greed and lies, love and murder, remorse and dear come together. They know the power of resistance hiding in the masses". (GABINSKY *apud.* MELNIKOVA, 2016, p. 34-35)

Segundo a pesquisadora, ainda, *São Jorge* foi um sucesso entre os soviéticos, porque nele o público identificava-se com a narrativa centrada na exploração do trabalhador do campo, mas também porque nele encontrava um tom esperançoso e leve pouco comum à literatura russa clássica, mas em consonância com o estilo do realismo socialista. Melnikova (2016) afirma que

"Soviet readers not only could see their own reflection in Amado's work, but they also saw Amado's positivity and hope. In contrast to Russian classics, where pessimism and criticism represent the struggle of the proletariat, Amado's attitude was refreshing and captivating to the Soviet reader." (MELNIKOVA, 2016, p. 35)

No ano seguinte à tradução desta obra, já seria traduzida *Seara Vermelha*, romance que retrata as dificuldades da vida no campo, do êxodo rural na forma sofrida dos retirantes, do fanatismo religioso e da violência. Essa obra, segundo Beliakova (2010), teria realmente feito Jorge Amado popular e apreciado, atribuindo a isso o nível de identificação entre o público e a narrativa: leitores recém imigrados para as cidades, deixando a vida de camponeses, identificados com o pobre destino no campo, sobretudo aqueles que haviam sobrevivido à coletivização e à Grande Guerra Patriótica. Melnikova (2016) corrobora essa visão, afirmando que:

Seara Vermelha brought Amado to a new level of fame in the USSR. Rating systems did not exist then, so there is no way to track how popular Amado's books were. Soviet people evidently enjoyed this novel because it was published by three different publishing houses in different parts of the country. At least one library in every village had this book, and *Seara Vermelha* was always in demand. People who just went through the process of collectivization and hunger of the 30s, the devastation of war time, and the post-war crisis could relate to the characters of this novel. *Seara Vermelha* reveals the struggles of the heroic Brazilian proletariat (MELNIKOVA, 2016, p. 38)

As obras que vieram em sequência igualmente mostram que era grande tanto o diálogo entre Amado o realismo socialista, quanto sua fama pelo volume de obras traduzidas. *O Cavaleiro da Esperança*, biografia de Carlos Prestes, seria lançado no país em 1951 e dois anos mais tarde, a trilogia *Os Subterrâneos da Liberdade* seria lançada. Esta obra chama especial atenção pelo fato de que a estreia traduzida precedeu a estreia no Brasil, revelando

ser de fato grande a espera dos ideólogos soviéticos por essa trilogia, que representava um momento de maior proximidade entre a narrativa amadiana e o realismo socialista: provava ao público soviético que o comunismo internacional estava expandido até os cantos mais longínquos do globo. Segundo críticas como Beliakova, a alta honraria do “Prêmio Stalin da Paz” fora concedido a Amado em 1951 justamente como incentivo à produção da trilogia.

Em tom crítico aos analistas ocidentais, Beliakova (2010) ainda opõe a divisão da obra amadiana em duas partes: a crise de Jorge Amado com o Comunismo, após as revelações sobre o regime stalinista no início da década de 1950 não resultou, segundo ela, no rompimento entre o autor e a URSS ou com o PCB, nem mesmo teria atingido uma “arte pura”, sem ideias comunistas a partir de *Gabriela*. Amado teria se afastado enquanto funcionário do partido, sem deixá-lo totalmente, também mantido suas relações com a URSS, fazendo visitas, dialogando com revistas. Isso mostra que, se a crítica americana passou por um processo de valorização da crise do autor como símbolo de afastamento do Comunismo, o processo contrário de enquadramento ideológico ocorreu na URSS: é como se a crise mal tivesse existido, e, com ela, é como se não existisse também a divisão da sua obra em duas partes, como propõe a crítica ocidental. Na imprensa soviética, nenhuma reclamação, menção à crise ou ao esfriamento das relações entre Amado e o comunismo, era como se nada tivesse acontecido, num silêncio de mais de três anos sem nenhum artigo sobre Jorge Amado (BELIAKOVA, 2010).

Quando *Gabriela*, obra paradigmática para a crítica ocidental no que tange às relações de Amado e o Comunismo, foi traduzida para o sistema literário soviético (1961), ela foi acolhida com tanto entusiasmo como as outras grandes obras amadianas supracitadas. Assim como os críticos americanos, os soviéticos também celebraram e bem receberam a obra, mas ao contrário de seus homônimos, os comunistas não a celebraram como auge da arte pura por abandonar a militância e atrelamento ao Comunismo, mas como um desenvolvimento natural de uma arte ainda engajada e amadurecida do escritor (BELIAKOVA, 2010). Ao estudar a recepção desta obra, Beliakova (2010) nota que o sucesso ocorreu novamente pela identificação do público com a obra, destacando a liberdade de Gabriela e o valor dado à liberdade entre os soviéticos na década de 1960:

“La liberal Gabriela se identificaba a perfección con aquella sensación de la libertad que se percataba en aquel período: el libro salió en 1961 en el vértice del “deshielo” cuando en el XXII congreso del Partido comunista se hizo un paso más hacia la desestalinización” (BELIAKOVA, 2010, p. 113).

É certo que muito foi visto através das lentes do exotismo e caricato. A narrativa amadiana era tanto um “pilar do comunismo” quanto “um escritor exótico” para a recepção soviética (JEZDZIKOWSKI, 2010). A fluidez racial, o crime romantizado, a ultra-valorização da sensualidade da mulher e o clima tropical à beira da praia eram tomados como elementos exóticos entre os soviéticos (MELNIKOVA, 2016). A própria crítica Beliakova (2010) incorre em uma dessas estereotipização ao afirmar uma “alegria inata” do povo brasileiro, refletida na literatura amadiana.

Ainda assim, é grande a trajetória de sucesso de Amado no país. A pesquisadora Victoria Melnikova (2016) expõe essa trajetória e segundo ela, as obras com pouca repercussão foram *Tieta do Agreste*; *Farda, Fardão e Camisola de Dormir*; *Tocaia Grande*; *O Sumiço da Santa*; *A Descoberta da América pelos Turcos*. Enquanto, por sua vez, as obras de maior sucesso e visibilidade são mais numerosas: *Cacau*; *Suor*; *Jubiabá*; *Mar Morto*; *ABC de Castro Alves*; *O Cavaleiro da Esperança*; *Terras do Sem Fim*; *O Mundo da Paz*; *Os Subterrâneos da Liberdade*; *Gabriela, cravo e canela*; *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água*; *Velhos Marinheiros*; *Navegação de Cabotagem*; *Tenda dos Milagres*; e *Tereza Batista Cansada de Guerra* são exemplos de obras que foram apreciadas pela crítica soviética, além dos enormes sucessos populares de *Seara Vermelha*, *Dona Flor e Seus Dois Maridos* e *Capitães da Areia*, que despontavam como os maiores sucessos de público do autor naquele país.

Em suma, ao ser lançado *Capitães*, o público soviético já tinha grande proximidade da literatura de Jorge Amado, assimilando a maior parte de suas narrativas pela identificação, tanto através das histórias e dos dramas nelas retratadas, quanto através da afinidade estética. Como expomos, Amado gozava de grande popularidade entre o público soviético, seus livros eram recebidos desde a década de 1930 e alguns fizeram grande sucesso, mesmo depois da crise do fim do governo stalinista. É necessário notar, ainda, que a divisão de sua obra em “primeira” e “segunda” fase é negada pela crítica russa, sendo ambas recebidas pela audiência em um processo de assimilação, em que os próprios leitores viam-se refletidos nas histórias das personagens e, em alguma medida, também em conformidade com a estética de seu sistema literário, o realismo socialista, da qual a literatura amadiana é também influenciada e tomada como exemplo. Assim, as obras amadianas eram também recebidas como cumprimento de horizontes de expectativas, tanto no nível histórico e social, ao dialogar com o tempo e questões soviéticas em diversos períodos; quanto no nível estético, ora mais

(como em *Os Subterfúgios da Liberdade*) ora menos (como em *Dona Flor*) acentuado no estilo, mas sempre presente o mote de visibilizar as classes populares e exploradas, tomadas como centrais elementos.

2. A Recepção de *Capitães da Areia*.

Em 1976, *Capitães da Areia* ganharia sua tradução para o russo, quarenta anos após ser escrito por Jorge Amado. Como exploraremos adiante, essa obra teria grande impacto sobre o público soviético. Para além da já referida fama do autor nesse sistema literário, a recepção de sucesso que teve *Capitães* pode-se explicar por fatores que solidamente aproximam a obra ao horizonte de expectativa soviético, tanto em sua dimensão histórico-social, ligado às memórias da Grande Guerra Patriótica e seus custos à infância de uma geração, quanto em sua aproximação estética do realismo socialista e do sucesso do filme *The Sandpit Generals* ao oferecer uma formação de memória protética. Assim, essa seção busca explorar mais a fundo esses laços entre a obra, a memória soviética e a estética, a fim de provar que, assim como nos EUA, no caso da URSS a recepção amadiana esteve condicionada a um cumprimento do horizontes de expectativas do leitor, mas diferentemente do que ocorreu na América, a narrativa foi tomada como ressignificação da própria história soviética.

2.1. *The Sandpit Generals* antes de *Capitães da Areia*.

Tratar da recepção de *Capitães* requer, antes, que se aborde a recepção do filme norte-americano *The Sandpit Generals*, ressaltando-o tanto enquanto elemento que compunha o horizonte do leitor da obra literária, quanto uma primeira forma de aproximação entre essa narrativa e a memória soviética. Precedendo a tradução do livro, o filme teve enorme impacto na URSS e foi o que motivou a tradução da narrativa.

Dirigido por Hall Bartlett, *The Sandpit Generals* é uma produção estadunidense de 1971, filmada em Salvador, baseada na narrativa amadiana de *Capitães da Areia* e com músicas de Dorival Caymmi. Assim como o livro, o filme retrata a vida de crianças de rua: os dramas e amores de um grupo de meninos órfãos e sem-teto de Salvador, que sobrevivem às custas dos pequenos delitos que praticam, somada à marginalização social e abuso policial que sofrem. A grande questão da narrativa consiste num belo esforço de humanização de crianças e jovens condenados pelo abandono e pela miséria, mostrando-os não enquanto

delinquentes (como eram considerados pela sociedade), mas explorando cenas em que expressavam suas delicadezas, intimidades, afetividade e puerilidade.

No país de origem, *Generals* teve pouco sucesso, suas claras inclinações socialistas (muito mais claras que em *Gabriela*, por exemplo) desagradava ao público americano. Tampouco no Brasil o filme gozou de sucesso, já que foi proibido pelo governo militar de Emílio Garrastazu Médici: a película continha mensagens subversivas do comunismo. Especula Melnikova (2016) que nem mesmo se não houvesse a proibição governamental, o filme não encantaria aos brasileiros, por mostrar uma Bahia muito distante da real: a quase totalidade de atores brancos; Pedro Bala (o líder dos Capitães) representado por um estereotipado galã americano, assim como Dora (a única menina do grupo e companheira de Pedro); são exemplos do porquê, mesmo depois de findada a censura sobre o filme, ele nunca ter encontrado sucesso no Brasil, pela adaptação pouco dialogar com a realidade tupiniquim, mostrava, antes, uma leitura norte-americana da Bahia.

Figura 4 - cena de *The Sandpit Generals* em que aparecem Dora e Pedro Bala, ambos meninos de rua de Salvador, interpretados por Tisha Sterling e Juarez Sentalvo.



Fonte: YouTube.

Por outro lado, o branqueamento das personagens e o tratamento exótico dado ao cenário soteropolitano, sob as lentes do olhar estrangeiro estadunidense, contribuíram para a aproximação das expectativas soviéticas. Os estudos pós-coloniais das RI aqui também podem nos ajudar a compreender a forma com que o branqueamento foi elemento facilitador da assimilação do espectador soviético ao filme. Autores como Aníbal Quijano (2005) mostram que a ideia de raça foi fundamental à construção da modernidade eurocêntrica, em especial do colonialismo. As relações de dominação entre conquistadores e conquistados, a partir da colonização da América, encontrou base na ideia de raça: uma suposta estrutura biológica que situava uns como naturalmente superiores (“padrão dominante de poder”, europeus autodenominados brancos) e outros como naturalmente inferiores (no caso americano, os negros, os mestiços e os índios). Ao examinar a construção do racismo, Quijano (2005) afirma que

(...) na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população (Quijano, 2005, p. 117).

Sustentáculo da exploração europeia no mundo moderno, o padrão dominante não se limitou à América Latina ou à modernidade. Quijano (2005) afirma que a colonialidade resiste até hoje na (re)produção constante do pensamento europeu, de maneira que o racismo e a sistemática inferiorização do não-branco persistem na construção das sociedades. É nesse sentido que, na mesma linha de Melnikova (2016), afirmo que a branquialização das personagens aproximou a narrativa do filme do público soviético porque colocam espectador e personagens num papel social correspondente em virtude da raça. O racismo e a colonialidade manifestam-se na facilidade da identificação e empatia gerada pelo branqueamento das personagens.

Tamanha foi a identificação que o filme hollywoodiano foi um absoluto sucesso entre os soviéticos. No mesmo ano de seu lançamento nos EUA, *Generals* competiu no VII Festival Internacional de Cinema de Moscou e ao chegar aos cinemas, em 1973, lotou as salas da URSS. Estima-se que o filme tenha sido assistido nos cinemas por 43 milhões de pessoas e deixou profundas marcas entre os russos (OBSCURA..., 2012). Melnikova (2016) aponta no mesmo sentido da extrema popularidade do filme, que até hoje resiste. No Internet Movie Database (IMDb), por exemplo, críticas de internautas russos comemoram a obra: “*Cultural Icon*”, intitula um deles; ou “*It is one of the most beloved movies in Russia, and is still being demonstrated in the cinemas. One can hardly imagine what a success it was. In 1974 the movie was called the best film by the young people of the Soviet Union. Here in Russia everyone loves and remembers unforgettable "Generals"*”, escreve outro². No YouTube, por sua vez, a versão dublada em russo do filme, publicada em 2012 na plataforma, já soma mais de um milhão de visualizações e centenas de comentários que comemoram o filme³.

A música de Caymmi também foi elemento fundamental para a popularização da obra cinematográfica, além de nos dar mostra de como os soviéticos estavam dispostos a assimilar a obra e adaptá-la a sua realidade. A “*Suíte do Pescador*”, canção de Caymmi que abre o filme e é tocada em seu clímax e fim, teve especial importância. A música ganharia uma adaptação para o russo e marcaria sobremaneira os espectadores do filme, segundo Melnikova (2016, p. 75), “*the music has become an inseparable element of Russian pop-culture*”. Segundo a Seção Russa do BBC World Service, ela tornou-se parte do cancionário popular russo e é conhecida até hoje em todo o país (OBSCURA..., 2012), aparecendo até mesmo em

² https://www.imdb.com/title/tt0067705/reviews?ref_=tt_urv

³ https://www.youtube.com/watch?v=_mkjHOBzVX8&t=1963s

séries populares dos anos 1990, como *Brigada*⁴. A letra, no entanto, foi completamente modificada: não manteve-se a história do pescador em saída para o mar. De acordo com Melnikova (2016, p. 75), na versão russa “*the narrator is an orphan calling for attention from the privileged of the society*”, como mostra o quadro comparativo abaixo, entre a letra original de Caymmi e a versão russa (traduzida para o inglês):

Tabela 2: Quadro comparativo das versões de *Suíte do Pescador*

Suíte do Pescador <i>Dorival Caymmi / 1957</i>	I started out in the city slums <i>Akkord / 1970 / Tradução Melnikova</i> <i>(2016, p. 75)</i>
<p>Minha jangada vai sair pro mar, Vou trabalhar, meu bem querer, Se Deus quiser quando eu voltar do mar Um peixe bom eu vou trazer. Meus companheiros também vão voltar E a Deus do céu vamos agradecer.</p>	<p>I started out in the city slums and tender words I never heard. You and your kids would play with plastic guns, while I would starve, and nearly froze. Don't look away from me, don't hate my world - For none of this has ever been my fault.</p>

Fonte: produção autoral.

As mudanças da letra na tradução da música indicam o afastamento da realidade de um pescador brasileiro, para a direção do diálogo com a realidade do público soviético: o pescador ligado ao mar é transformado em um novo Eu-lírico, que agora preocupa-se com a fome e o frio. No lamurio desse Eu-lírico órfão que denuncia a pobreza e a desigualdade, reforçava-se os valores de equidade e justiça do modelo socialista. Como exploraremos na seção seguinte, há fortes conexões entre o enredo e as memórias da infância soviética, o que fez o público tomar *Capitães* como identificação de seus próprio de seus dilema. No caso da música, também houve recepção pela identificação, a partir da tradução que conversava com a realidade soviética, ainda que isso custasse o apagamento de traços culturais brasileiros.

⁴ Na série, a música é executada em um casamento, em homenagem ao noivo e as memórias compartilhadas no passado, reforçando a noção de que a música de Caymmi foi marco para a memória soviética. Com mais de oito milhões de visualizações, a cena está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=a_1Sjd6DzCQ. Acesso em 7 de novembro de 2018.

Foi o sucesso de *Generals* que levou à tradução do que seria um novo sucesso de Amado na URSS e que se transformaria numa de suas obras mais conhecidas no país. É preciso ter clareza, portanto que, quando o livro foi lançado em russo, a narrativa já era conhecida por parcela significativa da população que tivera acesso ao filme e com ele conectou-se. Era parte inerente do horizonte de expectativa de um leitor empírico, que por ela será predisposto numa postura emocional de identificação quando da chegada do livro traduzido.

Há que se atentar, ainda, para o especial poder do cinema em conectar-se à memória do público. O conceito de “*memória protética*” refere-se justamente a maneira com que tecnologias culturais de massa possibilitam ao indivíduo que eles tenham experiências, tais quais memórias, de acontecimentos não vivenciados, mas que passam a formar parte do nosso acervo pessoal de experiências, uma vez sentidos através da tela (BURGOYNE, 2002). A partir da criação dessa memória, firmava-se ainda mais solidamente a relação de proximidade entre o público soviético, sua história e a narrativa amadiana.

2.2. Capitães: identificação estética e histórica.

A tradução de *Capitães* que chegou em 1976 e, assim como o filme, a história agora escrita foi muito bem recebida entre o público soviético. Como vimos, a película compunha o horizonte do leitor do livro e já predispunha, portanto, o leitor a uma postura de identificação: a branquialização das personagens, a adaptação da letra da música, a criação de uma memória protética e o grau do impacto que a obra teve, até hoje ressoando na cultura popular russa, são exemplos disso. Na presente seção, buscarei atentar aos momentos de aproximação entre a narrativa de *Capitães* e o horizonte soviético a fim de reforçar que a recepção dessa obra amadiana ocorreu no sentido de satisfazer expectativas tanto estéticas quanto históricas do público que a recebeu. Das proximidades com o realismo socialista à identificação com os dramas de uma geração cuja infância fora marcada pela guerra, *Capitães* aproxima-se intimamente do leitor soviético, mas também oferece a ele novas cores à infância perdida, uma possibilidade de re-interpretação e estranhamento.

É primordial, no entanto, que explicitemos a tardia tradução da obra e a narrativa ideológica que compunha o imaginário popular. Se seguirmos a divisão da crítica ocidental, *Capitães* é uma obra da “primeira fase” amadiana: aquela que antecede a crise dos anos 1950 e que é mais carregada de militância pró-socialista. No entanto, ao ser lançada quarenta anos

após a obra original, a tradução russa foi posterior à tradução de obras de “segunda fase”, posterior inclusive à tradução da paradigmática *Gabriela*. Fica, então, claro o argumento de Beliakova (2016) de que as autoridades soviéticas abafavam o suposto afastamento de Amado dos quadros da militância socialista através do silêncio sobre as mudanças no estilo amadiano e da tradução tardia de obras anteriores à *Gabriela*. O lançamento tardio de *Capitães* nos anos 1970 comprovava aos soviéticos que o seu já querido e famoso Amado continuava o mesmo camarada fortemente atrelado ao realismo socialista.

Em diversos aspectos, *Capitães* de fato cumpria características do realismo socialista. Em especial, no protagonismo de personagens marginalizadas, na ação da coletividade, no enquadramento do herói positivo e no tom otimista.

A narrativa de *Capitães* consiste justamente na humanização de um grupo de meninos órfãos, marginalizados pela sociedade. O primeiro capítulo da obra, “Cartas à Redação”, dá a dimensão do olhar da sociedade sobre o grupo: “crianças ladronas”; “meninos assaltantes e ladrões que infestam nossa urbe”, “malandros”, “criminosos”, “delinquentes”, “perversos” são exemplos das primeiras descrições sobre os meninos, advindas da aristocracia baiana, estampadas nas páginas de mais visibilidade do “Jornal da Tarde”. Contrariando essas primeiras impressões, a narrativa segue dando protagonismo a esse grupo marginalizado de crianças: a miséria é a verdadeira causa que leva os meninos a praticarem seus pequenos furtos; a violência não é inerente àqueles meninos, mas, sim, a forma com que são tratados nos reformatórios. Amado confere voz, portanto, a um grupo marginalizado pela desigualdade social, vítimas da pobreza e da violência.

Outra característica refere-se ao comportamento de grupo: as crianças encontram força agindo em coletividade. Os Capitães são um grupo (inicialmente) de meninos, de diferentes idades, um protegendo ao outro e atuando em conjunto em seus furtos. Cada qual com sua habilidade, somavam forças no coletivo, Pedro Bala em sua liderança, o Professor com sua inteligência, João Grande e sua força, etc., cada qual com seus dramas internos, virtudes e paixões. Assim, apesar da figura heróica de Pedro Bala, não é apenas ele o protagonista da história, e sim a coletividade que representa a somatória dos Capitães é quem tem protagonismo.

Mas é também característica do realismo socialista a presença de um herói positivo, munido de sólida consciência política e espírito de sacrifício (ANDRADE, 2010), que é encontrada na justa liderança de Pedro Bala. O líder era o “mais ativo, sabia planejar os

trabalhos, sabia tratar com os outros, trazia nos olhos e na voz a autoridade de chefe” (AMADO, 2013, p. 29), era ele que mantinha os códigos morais do grupo, controlava as desavenças e era respeitado pelos demais Capitães. Ao longo da narrativa, a consciência política do herói é despertada e solidificada. Começando pelo descobrimento de que seu pai fora um estivador morto pela polícia, após liderar uma greve. Desde o momento em que soube desse passado, Pedro passara a sonhar em lutar pelos direitos dos trabalhadores das docas, “imaginava-se numa greve, lutando” (AMADO, 2013, p. 87). Mais tarde, diante de um ataque policial contra um terreiro, em que as autoridades levaram uma imagem de Ogum e revolta da mãe-de-santo, o senso de justiça do herói se reforça

Pedro Bala sentiu uma onda dentro de si. Os pobres não tinham direito a nada. O padre José Pedro dizia que os pobres um dia iriam para o reino dos céus, onde Deus seria igual para todos. Mas a razão jovem de Pedro Bala não achava justiça naquilo. No reino do céu seriam iguais. Mas já tinham sido desiguais na terra, a balança sempre pedia para um lado (AMADO, 2013, p. 97).

Para resgatar Ogum, Pedro Bala foi capaz do sacrifício heróico, deixou-se ser pego pela polícia, a fim de tomar de volta da sala dos policiais a imagem do orixá. O sacrifício é ainda reforçado mais tarde, quando Pedro é levado ao reformatório, onde é duramente torturado para que entregasse o restante do grupo, mas o herói resiste em nome da coletividade: “todos dependiam dele. A segurança de todos dependia da coragem dele. Ele era o chefe, não podia trair” (AMADO, 2013, p. 201).

No final da trama, o destino do herói e sua consciência política são selados: “a revolução chama Pedro Bala (...) *Companheiros, chegou a hora*” (AMADO, 2013, p. 266). Pedro vê-se consumido pela voz que o chamava a ajudar a mudar o destino dos pobres, a voz da revolução de “todos os peitos explorados da cidade” (AMADO, 2013, p. 267), torna-se um militante proletário, “camarada Pedro Bala”, desestabilizador da ordem, perseguido pela polícia e agitador de greves, descobre na revolução uma pátria e uma família. Consolida-se, então, enquanto um herói do realismo socialista, cujo amadurecimento político é também um chamado ao leitor para seu despertar político sobre a desigualdade, oferecendo como resposta a ela o socialismo revolucionário.

Não só Pedro Bala tem seu final feliz, mas o tom positivo da vitória do realismo socialista faz-se também com outros Capitães que seguem seus destinos sonhados. Gato faz dinheiro em Ilhéus e torna-se um elegante homem; Volta Seca entra para o cangaço no grupo de Lampião; Boa-Vida torna-se um malandro *bon vivant*; Pirulito dedica-se à penitência e a

uma vida de total dedicação a Deus; Professor foi ser pintor de quadros no Rio de Janeiro. Cada qual seguiu sua vocação, num tom positivo e de exaltação que fecha a obra.

Para além dessas aproximações que garantem o cumprimento do horizonte de expectativas do leitor soviético no plano estético, em conformidade com o estilo do realismo socialista, também há convergência no plano histórico-social entre a narrativa e o passado da URSS. Nota-se uma convergência entre os temas recorrentes na narrativa das crianças de *Capitães* e as memórias de infância cristalizadas em *As Últimas Testemunhas*.

Muitos dos dramas que a Guerra produzira à infância soviética são convergentes aos dramas vivenciados pelos Capitães em virtude do abandono e do descaso. A orfandade, a adultização, a fome e as enfermidades são temas também presentes na narrativa amadiana, capazes de gerar identificação com a memória soviética da infância na Grande Guerra. Mais que identificação, Amado ofereceu aos leitores soviéticos um olhar positivo sobre a infância, a despeito das dificuldades.

Os Capitães eram um grupo de meninos órfãos, deixados à própria sorte como muitos dos relatos da infância soviética. O profundo desejo do grupo pelo afeto maternal, por exemplo, é expressado em diversas passagens da narrativa, sobretudo a partir da entrada de Dora para o grupo dos Capitães:

“A mãe do Gato morrera cedo (...) A mãe de Dora o tocava de novo (...) É aquela sensação de carinho bom, de segurança que lhe davam as mãos de sua mãe. Dora está por trás dele, ele não vê. Imagina então que é sua mãe que voltou. Gato está pequenino de novo, vestido com um camisolão de bulgariana e nas brincadeiras pelas ladeiras do morro o rompe todo (...) Uma vontade de deitar no colo de Dora e deixar que ela cante para ele dormir, como quando era pequenino (...) ele não tem outro desejo senão que ela continue a ser sua mãezinha” (AMADO, 2013, p. 179-180).

Os meninos do trapiche, então, sobretudo os mais novos, encontraram em Dora - uma menina de treze anos e órfã como eles - uma figura materna: “Você é a mãezinha da gente agora...” (AMADO, 2013, p. 180). Inerente a esse mesmo movimento, está a adultização de Dora, que vê-se na condição de mãe, primeiramente tendo de cuidar do próprio irmão mais novo depois da morte dos pais e depois transformada em mãe dos pequenos Capitães e esposa de Pedro Bala, aos treze anos. Não só Dora, mas a dimensão da infância perdida cerca os demais Capitães, que se veem privados do direito à infância, dado o abandono e marginalização:

“Sempre tinham sido como homens, na sua vida de miséria e de aventura, nunca tinham sido perfeitamente crianças. Porque o que faz a criança é o ambiente de casa, pai, mãe, nenhuma responsabilidade. Nunca eles tiveram pai e mãe na vida da rua. E

tiveram sempre que cuidar de si mesmos, foram sempre os responsáveis por si. Tinham sido sempre iguais a homens” (AMADO, 2013, p. 244).

“Nunca tivera uma alegria de infância. Se fizera homem antes dos dez anos para lutar pela mais miserável das vidas: a vida de criança abandonada” (AMADO, 2013, p. 251).

A fome e a doença eram igualmente preocupações da infância dos Capitães e de quem vivera a infância soviética na Guerra. Na narrativa amadiana, os pequenos furtos dos Capitães e que lhes asseguravam não morrerem de fome. Enquanto é a doença quem leva Dora, no clímax da narrativa, além de um momento em que uma onda de varíola varreu as cidade, matou os pais de Dora e atingiu os Capitães:

“E a varíola desceu para a cidade dos pobres e botou gente doente, botou negro cheio de chaga em cima da cama. Então vinham os homens da saúde pública, metiam os doentes no saco, levavam para o lazareto distante. As mulheres ficavam chorando, porque sabiam que eles nunca mais voltariam” (AMADO, 2013, p. 143).

Como afirma Melnikova (2016), é sobretudo no enredo da trama que o público soviético encantou-se pela obra amadiana. Como mostrado, o encanto dava-se através de uma convergência de motivos entre o narrado pela pena do escritor baiano e a memória daqueles que haviam vivido a infância na Guerra dos anos 1940 e, em 1970, recebeu a história de *Capitães*.

Mais que identificação, percebe-se que Amado ressignificou os dramas da infância perdida e da orfandade ao trazer a ela um tom positivo, característica do realismo socialista mas não comum à literatura clássica russa. Somada às cores de exotismo com que a literatura amadiana era também apreendida pelo soviéticos, Amado também oferecia uma forma mais leve de retratar questões difíceis. Em cenas como a em que os Capitães se divertem num carrossel, por exemplo, o autor explora a face inocente daquelas crianças, transforma em meninos novamente as personagens que a vida havia obrigado a precocemente tornarem-se adultos. Assim também ocorre no tom positivo do final feliz, em que os Capitães seguem suas vocações.

Melnikova (2016) e Beliakova (2010) atribuem grande parte do sucesso de Amado na URSS à essa sua capacidade de não apenas causar identificação entre a história soviética e a narrativa, mas a de permitir uma visão positiva sobre ela. Reside, aqui, um elemento de distanciamento estético, em que Amado possibilita ao leitor uma nova maneira, mais amena, de se olhar para os dramas de sua própria infância. Trata-se de uma forma de estranhamento que convida o leitor a refletir sobre a própria tradição. O fato da narrativa até hoje encontrar

ressonância entre o público russo (em forma de livro e do filme), é indicativo de que ela não limitou-se a cumprir com horizontes de expectativas em uma fama temporária como os sucessos de vendagem, mas gerou suficiente estranhamento para provocar a reflexão do leitor.

Conclui-se, então, que a recepção *Capitães* ocorreu predominantemente através de um movimento de cumprimento do horizonte de expectativas do leitor, ao mesmo tempo que resguardava distância estética ao imiscuir ao drama um tom de positividade e leveza. Do ponto de vista estético, *Capitães* cumpria com o horizonte de expectativa do leitor em muitos pontos do realismo socialista. Já posicionado enquanto um autor de sucesso na URSS, suas obras eram tomadas enquanto narrativas do próprio povo soviético, o que não seria diferente em *Capitães*, dada suas convergências com temas caros à própria infância nos tempos da Guerra e ainda tomada sobre a poderosa égide da memória construída pelo filme *The Sandpit Generals*. Ainda assim, a narrativa não foi apenas um breve sucesso, porque resguardou no tom positivo que confere às temáticas tratadas, uma nova possibilidade interpretativa do passado.

Conclusão

A título de conclusão, retomo a pergunta principal que guiou a pesquisa aqui apresentada: como foi possível ao escritor comunista e de estilo regionalista Jorge Amado ter atingido enorme sucesso tanto nos Estados Unidos, quanto na União Soviética, em plena Guerra Fria? A análise da recepção amadiana, seguindo os preceitos da Estética da Recepção e alimentada pelas teorias das RI, mostrou-nos alguns caminhos pelos quais isso ocorreu em ambos os casos.

Vimos que nos dois quadros, a recepção foi condicionada por uma roupagem ideológica, uma narrativa que colocava o autor próximo à ideologia vigente no país. No caso dos Estados Unidos, isso ocorreu pela celebração de *Gabriela* como um momento de auge da carreira amadiana, que chegara a um estado mais avançado de arte ao abandonar o caráter pró-comunista de sua obra, convencido de que o Comunismo falhara fatalmente após as revelações do regime stalinista. Paradigmática, *Gabriela* seria um divisor de águas que separava a obra amadiana em duas fases distintas.

Se o bloco capitalista exagerava a mudança do estilo amadiano e firmava um total rompimento a partir da crise dos anos 1950, na União Soviética uma narrativa oposta foi formada. Ali, era como se o momento de questionamento de Amado frente ao Comunismo e, sobretudo, o estalinismo, nunca tivesse existido. Era um silêncio entre a crítica soviética a mudança de estilo do autor, de forma que não viam sua obra dividida em duas fases. Através da tradução tardia de obras como *Capitães*, de notável influência do realismo socialista, produzia-se o efeito de que Amado seguia produzindo segundo os mesmos moldes de outrora.

Vencida a barreira ideológica, ainda entendemos que, nos Estados Unidos, *Gabriela* encontrou uma sociedade profundamente marcada por contradições, pela ebulição do movimento negro, pela moral protestante e em que os papéis de gênero se cristalizavam sob o formato da família nuclear, tomada como modelo. Na análise da série histórica das poucas obras brasileiras vertidas para o inglês, comprovamos o caráter subalterno que o Brasil ocupava dentro desse sistema literário, com obras devotadas a contar o aventureiro mundo em desenvolvimento. Nestas partes exóticas do mundo, mulheres sensuais e sempre prontas para serem experimentadas ao bel-prazer do homem. A própria mulher brasileira já tinha seu estereótipo exótico na figura Carmen Miranda, que compunha o horizonte de expectativas dos EUA.

Em 1962, então, *Gabriela* ganhou sua tradução para a língua inglesa e, assim como ocorria já em outros países, logo tornou-se um sucesso de vendagem. Para Jauss, as curvas desses *best sellers* indicam o cumprimento do horizonte de expectativas do leitor e assim observamos neste caso em estudo. Na análise da recepção de *Gabriela*, observamos que a crítica e a tradução da obra obnubilou as passagens de caráter de maior crítica social, supervalorizando o núcleo romântico da narrativa. À sensualidade da personagem Gabriela somou-se ao exotismo de seu comportamento (tão diferente das *respectable woman* dos países desenvolvidos e tão esperados para as mulheres não brancas dos países em desenvolvimento) e o exotismo do próprio lugar, numa Ilhéus cheia de vícios, corrupção, violência e aventuras sexuais.

Aos olhos da moral puritana e das dinâmicas estabelecidas pelo imperialismo, o leitor estadunidense encontrou em *Gabriela* a satisfação de seu horizonte de expectativas. Sensualidade e exotismo em um degenerado e distante mundo “subdesenvolvido”, periférico do ponto de vista da representação literária e também das relações internacionais.

Na URSS, por sua vez, o horizonte de expectativas dos leitores de *Capitães* convergia com memória da Guerra e os dramas da infância vivida em meio à ela. Adquiriram também uma *memória protética*: *The Sandpit Generals* foi uma obra cinematográfica que marcou a URSS e cujos impactos na cultura russa até hoje ressoam. O filme tomado enquanto memória já indica o grau de identificação entre o espectador soviético e a trama de *Capitães*, bem como predisponha o leitor à identificação com as personagens e com o enredo do livro. Somado a isso, Amado contava também com a proximidade do estilo do realismo socialista a medida que propunha-se escrever um romance proletário, o que significa uma aproximação estética com a série histórica do sistema literário soviético, em que Amado já gozava de popularidade quando *Capitães* chegou no bloco.

Foi em 1976 que a obra ganhou sua tradução e enorme fama. Mais uma vez confirmando a tese de Jauss, o significado de tamanha popularidade residiu no cumprimento dos horizontes de expectativa do leitor soviético. A identificação estética com essa obra ocorre com o cumprimento de características do estilo do realismo socialista como o protagonismo de personagens marginalizadas; a ação da coletividade; o enquadramento do herói e seu despertar político. Por sua vez, a identificação histórica ocorre pela convergência entre a narrativa e questões que marcaram a infância soviética em meio à Guerra como a orfandade, a fome e a adultização.

Apesar da predominante identificação entre o horizonte de expectativas e a recepção da obra, cabe dizer que um importante elemento de estranhamento se fez presente em *Capitães*, motivo desta obra ter calado tão profundamente na cultura soviética e se refletido até hoje na cultura russa, não apenas como momentâneo sucesso. Trata-se do tom positivo da narrativa amadiana, pouco identificado dentro do sistema literário russo e que possibilita uma ressignificação do drama da precoce adultização, servindo então de elemento despertador de reflexão e distanciamento estético.

Em que pese as inúmeras diferenças dos horizontes e recepção de cada obra e país analisado, os processos de recepção encontram em comum o fato de que estiveram menos preocupados em acessar, a partir das respectivas obras, uma representação da cultura brasileira do que confirmar seus próprios horizontes. As marcas do regionalismo e da cultura popular baiana sofreram apagamentos no processo tradutório em ambos os casos e as que restaram foram tomadas mais enquanto satisfação pelo exótico do que por uma real abertura de possibilidade de intercâmbio cultural. Portanto, conclui-se também que a entrada de uma obra traduzida para um outro sistema literário não significa, necessariamente, um efetivo intercâmbio cultural. Como vimos, os elementos da cultura brasileira foram tomados como excessos estranhos a confirmar as expectativas estereotipadas do leitor sobre um degenerado “Terceiro Mundo” ou então apropriadas em torno da identificação que neutralizou a alteridade apresentada na narrativa.

Retomando Said (2005), o romance é fundamental à construção do Estado e é também porta de acesso a culturas diferentes. A narrativa pode tanto informar o que “dizem os exploradores e romancistas acerca das regiões estranhas do mundo”, quanto servir de “método usado pelos povos colonizados para afirmar sua identidade e a existência de uma história própria” (SAID, 2005, p. 13). No caso amadiano, não há dúvidas de que sua literatura é um monumento à cultura brasileira e ao regionalismo baiano, uma forma de narrar a partir da própria voz. Essa voz, contudo, quando recebida em centros pouco dispostos ao diálogo intercultural, acabou sofrendo profundos silenciamentos. Retomo a pergunta de Spivak: se pode o subalterno falar? Ora, se a representação num ato de fala pressupõe o caráter dialógico de fala e escuta (SPIVAK, 2010), a recepção amadiana nos mostra que a cultura brasileira pouco encontrou nos “grandes centros” ouvidos dispostos a efetivamente escutá-la.

Referências Bibliográficas

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **As Últimas Testemunhas**. Tradução de: Cecília Rosas. Ebook. 2018.

_____. **Vozes de Tchernóbil**: a história oral do desastre nuclear. 1ª edição. Tradução de Sonia Branco. São Paulo: Companhia das Letras. 2016.

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras. 2013.

_____. **Gabriela, Cravo e Canela**. 85ª edição. Rio de Janeiro: Editora Click - Record. 2001.

ANDRADE, Homero Freitas de. O realismo socialista e suas (in)definições. **Revista Literatura e Sociedade**. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2010. pp. 152-165.

BARBOSA, Heloisa Gonçalves. **The virtual image**: brazilian literature in English translations. University of Warwick. 1994.

BELIAKOVA, Elena. O Papel da Tradução nos Contatos Literários Internacionais. **Belas Infiéis**, v. 1, n. 2, pp. 99-104, 2012.

_____. Jorge Amado en Rusia. **Iberoamerica**. 2010. p. 105-116.

BURGOYNE, Robert. “Memória protética/memória nacional: Forrest Gump o contador de histórias” in **A Nação do filme**. Brasília: Editora UnB, 2002, pp. 145-164.

CEREJA, William Roberto; COCHAR, Thereza Anália. **Literatura, Gramática e Redação**. Atual, São Paulo. 1990.

CERVO, Amado; BUENO, Clodoaldo. **História da Política Exterior do Brasil**. Brasília: Editora UnB, 1992.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CORREIA, Adilson da Silva. “**Gabriela na malha da tradução domesticadora dos anos 60**”. In: Congresso Nacional de Estudos Filológicos e Lingüísticos, 7, 2003, Rio de Janeiro.

EGG, André. “Suor: o romance socialista de Jorge Amado”. **Revista Amalgama**. 2011. Disponível em: <https://www.revistaamalgama.com.br/03/2011/suor-o-romance-socialista-de-jorge-amado>. Acesso em 12 de novembro de 2018.

ENLOE, Cynthia. **Bananas, beaches and bases: making feminist sense of international politics**. University of California Press, 2000.

FERES JR, João. **A História do Conceito de Latin America nos Estados Unidos**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**, 50ª edição. Global Editora. 2005.

GADAMER, Hans-Georg. **O problema da consciência histórica**. 3 ed. Tradução de Paulo César Duque Estrada. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996. v. 1.

JATOBÁ, Daniel. **Teoria das Relações Internacionais**. São Paulo: Editora Saraiva, 2013.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78p.

JEZDZIKOWSKI, Jaroslaw. Pilar do comunismo ou escritos exótico? A recepção dos romances de Jorge Amado na Polônia. **TradTerm**. 2010. p. 127-156.

KARNAL, L.; PURDY, S.; FERNANDES, L.; MORAIS, M.; **História dos Estados Unidos das origens ao século XXI**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

MELNIKOVA, Victoria. **Jorge Amado in the Union of Soviet Socialist Republics: Publications and Popularity**. 2016.

MELLO, Maria Tereza Chaves de. A Modernidade Republicana. **Revista Tempo**. Editora da Universidade Federal Fluminense. 2008. pp. 15-31.

MELO, Cimara Valim. Mapping Brazilian Literature Translated into English. **Modern Languages**. 2016.

OBSCURA adaptação de “Capitães de Areia” para o cinema marcou geração russa. **Globo**. 2012. Disponível em <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/08/obscura-adaptacao-de-capitães-da-areia-para-o-cinema-marcou-geracao-russa.html>. Acesso em 12 de novembro de 2018.

PEDREIRA, Lícia Maria Borba. **Gabriela e os filhos de Calvino**: uma leitura da versão de Gabriela cravo e canela em língua inglesa. Dissertação de Mestrado em Letras. Salvador: UFBA, 2001.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder: Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER Edigardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas, Buenos Aires, CLACSO, 2005.

RUBIM, Rosane; CARNEIRO, Maried (Orgs.). **Jorge Amado 80 anos de vida e obra**: subsídios para pesquisa. Textos e pesquisa por Rosane Rubim e Maried Carneiro. Apresentação por Myriam Fraga. Texto de Jorge Amado e Zélia Gattai. Salvador: Casa de Palavras, 1992. 184 p. (Coleção Casa de Palavras).

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 420p.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 133p., 2010 [1985]. Tradução do original em inglês: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa.

TAYLOR, Alan. World War II: The Eastern Front. **The Atlantic**. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/photo/2011/09/world-war-ii-the-eastern-front/100150/>. Acesso em 14 de novembro de 2018.

TYMOCZKO, Maria. **Translation in a Postcolonial Context**. Manchester: St. Jerome. 1999.

TOOGE, Marly D'Amaro Blaques. Nas páginas dos jornais: o caráter diplomático atribuído à tradução literária em meados do século XX. **TradTerm**. 2009a. P. 59-78.

_____. **Traduzindo o Brasil: o país mestiço de Jorge Amado**. São Paulo, 2009b.

TROTSKY, Leon. **Literatura e Revolução**. Tradução de: Luiz Alberto Moniz Bandeira. Ebook. Zahar Editora. 2007.

UNES, W. A estética da Recepção - Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. **Revista Estudos** (Universidade Católica de Goiás), Goiânia, v. 30, n.4, p. 753-766, 2003.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. **A Guerra Fria: o desafio socialista à ordem americana**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

WORLD RECORD. **Recordist Guinness Book of Records**. Londres, [1996?]. Disponível em: <http://acervo.jorgeamado.org.br/item/605191226479>. Acesso em 21 de dezembro de 2018.