

DOUGLAS DE SOUSA (ORG)

ITINERÁRIO 90 ANOS DE LITERATURA AMADIANA

NAVEGAÇÕES PELA VIDA E OBRA DO ESCRITOR



J. Amadiana



EDITORA UEMA

cancioneiro

RETTIACASSE

Douglas De Sousa (Org)

**Itinerário 90 anos de literatura amadiana:
navegações pela vida e obra do escritor**

cancioneiro



Copyright © 2022 by Douglas De Sousa

Projeto gráfico e diagramação
Ronyere Ferreira

Capa
Lucas Rolim

As imagens desse livro foram cedidas pela Fundação Casa de Jorge Amado

EDUEMA

DIVISÃO DE EDITORAÇÃO
Jeanne Ferreira de Sousa da Silva

EDITOR RESPONSÁVEL
Jeanne Ferreira de Sousa da Silva

CONSELHO EDITORIAL
Alan Kardec Gomes Pachêco Filho
Ana Lucia Abreu Silva
Ana Lúcia Cunha Duarte
Cynthia Carvalho Martins
Eduardo Aurélio Barros Aguiar
Emanoel Cesar Pires de Assis
Emanoel Gomes de Moura
Fabíola Hesketh de Oliveira
Helciane de Fátima Abreu Araújo
Helidacy Maria Muniz Corrêa
Jackson Ronie Sá da Silva
José Roberto Pereira de Sousa
José Sampaio de Mattos Jr
Luiz Carlos Araújo dos Santos
Marcelo Cheche Galves
Marcos Aurélio Saquet
Maria Medianeira de Souza
Maria Claudene Barros
Rosa Elizabeth Acevedo Marin
Wilma Peres Costa

CANCIONEIRO

Editora
Eva P. Bueno

Conselho editorial
Antonio Ozai da Silva
Diego Buffa
Giselle Menezes Mendes Cintado
Henrique Buarque de Gusmão
Johny Santana de Araújo
Josenildo de Jesus Pereira
Kátia Rodrigues Paranhos
Marta Gouveia de Oliveira Rovai
Nancy Yohana Correa Serna
Sandra Melo
Silvia Glocer

IT89 Itinerário 90 anos de literatura Amadiana: navegações pela vida e obra do escritor / Organizador: Douglas De Sousa. – São Luís: Editora da Universidade Estadual do Maranhão; Teresina: Cancioneiro, 2022.
428p.: p&b.
E-book
ISBN 978-85-8227-273-2(EDUEMA) / 978-65-5380-072-4 (Cancioneiro)

1. Literatura 2. Jorge Amado I. Sousa, Douglas de (org.).

CDD 869

Bibliotecária responsável: Nayra Fontinele Feijão - CRB – 3/1249

Sumário

APRESENTAÇÃO.....	9
LEMBRANÇAS E MEMÓRIAS DE UM MUNDO SEM FIM.....	13
<i>Anco Márcio Tenório Vieira</i>	
A PRIMEIRA VEZ QUE EU LI JORGE AMADO DO REALISMO SOCIALISTA AO CINEMA GLAUBERIANO.....	27
<i>Claudio C. Novaes</i>	
OS VELHOS MARINHEIROS: O OLHAR PICAresco SOBRE A DENÚNCIA SOCIAL EM TERRAS BRASILEIRAS.....	41
<i>Denise Dias</i>	
DE COMO NASCE UM ESCRITOR: O INÍCIO DO PROJETO LITERÁRIO AMADIANO EM <i>O PAÍS DO CARNAVAL</i>.....	63
<i>Douglas De Sousa</i>	
UM OLHAR <i>JUSLITERÁRIO</i> PARA O UNIVERSO FEMININO POÉTICO E REVOLUCIONÁRIO DE JORGE AMADO.....	79
<i>Ediliane Lopes Leite de Figueiredo</i>	
HISTÓRIA E REVOLUÇÃO BRASILEIRA NO ROMANCE <i>SEARA VERMELHA</i>, DE JORGE AMADO.....	101
<i>Edvaldo A. Bergamo</i>	

O REALISMO MARAVILHOSO EM O COMPADRE DE OGUM, DE JORGE AMADO.....	127
<i>Eliana Pereira de Carvalho</i>	
IRONIA E IRREVERÊNCIA EM QUINCAS BERRO DÁGUA.....	147
<i>Helena Bonito Couto Pereira</i>	
TEORIA DO RECONHECIMENTO E IMAGINÁRIO NO NEORREGIONALISMO LITERÁRIO BRASILEIRO EM JORGE AMADO.....	163
<i>Herasmo Braga</i>	
O MUNDO VIVIDO EM TERRAS DO SEM-FIM: JORGE AMADO E A PAISAGEM EM MOVIMENTO.....	199
<i>Márcia Manir</i>	
RASTROS DE EXÍLIO: LITERATURA E BIOGRAFIA.....	219
<i>Marina Siqueira Drey</i>	
O JORGE AMADO QUE LEREI PARA SEMPRE.....	237
<i>Michel Peterson</i>	
“MAR MORTO” EM CENA.....	251
<i>Natallye Lopes</i>	
EM TORNO DE UMA ESTREIA: JORGE AMADO, LENITA E O PAÍS DO CARNAVAL.....	267
<i>Paulo Santos Silva</i>	
OS “MILAGRES” EM TRANSMISSÕES CARNAVALESCAS.....	293
<i>Patrícia Gomes Germano</i>	

CENAS DE UM PAÍS AMADO.....	321
<i>Rita Olivieri-Godet</i>	
O IMAGINÁRIO DA CIDADE NA BAHIA-DE-TODOS-OS-SANTOS: GUIA DE RUAS E MISTÉRIOS DE JORGE AMADO....	351
<i>Rita de Cássia Evangelista dos Santos</i>	
<i>Valéria Cristina Pereira da Silva</i>	
O MENINO GRAPIÚNA: UM PASSEIO PELA VIDA E OBRA DE JORGE AMADO.....	369
<i>Sílvia Maria Fernandes Alves da Silva Costa</i>	
DE COMO AS MALAS BATERAM À NOSSA PORTA.....	395
<i>Tânia Regina Oliveira Ramos</i>	
<i>Roberta De Fátima Martins</i>	
<i>Thalita Saldanha Coelho</i>	
OS PARADOXOS DA FÁBULA EM O GATO MALHADO E A ANDORINHA SINHÁ.....	407
<i>Wanderson Lima</i>	
SOBRE OS (AS) AUTORES (AS)	415



APRESENTAÇÃO

Por ocasião dos 90 anos de publicação de Jorge Amado ou como nasce um escritor ou Jorge Amado – o maior de todos os tempos

A notícia deu lugar a um telegrama do poeta e editor Augusto Frederico Schmidt ao desconhecido romancista pedindo que lhe enviasse os originais, ele os editaria em livro. Os originais chegaram e foram fazer companhia a vários outros nas gavetas da secretária no gabinete ao fundo da livraria onde o poeta batia papo, namorava por telefone, escrevia seus poemas e buscava como arranjar dinheiro para levar adiante o programa da Editora: naquele então a mais importante editora de literatura brasileira.

Os frequentadores habituais da livraria folheavam os originais depositados nas gavetas da mesa do poeta, por vezes levavam um manuscrito para ler em casa. Devo a publicação de *O País do Carnaval*, meu romance de estreia, ao fato de Tristão da Cunha, figura influente na vida literária da época, ter levado consigo os originais que na gaveta fatal aguardavam vez, para terminar em casa a leitura iniciada no gabinete do poeta enquanto o esperava. A opinião de Tristão da Cunha foi decisiva para que Schmidt não só o publicasse como para que ele escrevesse um prefácio.

(Jorge Amado, *Navegação de cabotagem*, 2012, p. 33)

A década de 30 foi uma das mais marcantes para o século XX no Brasil. Um país que passava por um processo de industrialização, Getúlio Vargas na presidência, Rio de Janeiro como centro cultural do Brasil, os limites entre urbano e rural ainda fortes em todo território, os vultos da modernidade que se anunciavam, os ecos pós Semana de Arte em 1922, a criação e a consolidação dos romances de 30. A for-

ça dos jovens escritores que surgiam no Nordeste brasileiro e falavam para toda a nação. O Regionalismo se firmava como movimento e estética, mais que isso, como sentimento nacional.

É ainda nesta década que o baiano Jorge Amado (1912 – 2001) desponta como escritor. Escrito em 1930 e publicado em 1931, *O país do carnaval* é o romance de estreia de Jorge Amado. Antes desse romance, Amado publicou um poema na revista baiana *A luva*; e, em coautoria com seus amigos Dias da Costa e Édison Carneiro, edição de A. Coelho Branco Filho, no Rio de Janeiro, lançam a novela *Lenita* (1929). Mas, oficialmente, é em 1931 que o ficcionista se lança no mercado editorial brasileiro para se tornar um dos maiores escritores nacionais.

De 1931 adiante, Jorge Amado nunca mais pararia. Começava ali o sucesso do jovem baiano nascido em Itabuna que ganharia o mundo e alcançaria fama internacional equiparável somente a um astro de Hollywood. Seus personagens se multiplicam, suas obras ganham o grande público, atraem a atenção do governo e, ainda na década de 30, as obras são queimadas em praça pública por Vargas, seu inimigo e perseguidor. Livros de Amado são pirateados, leitores guardam seus exemplares e leem escondido. Produção farta, quase um novo livro por ano com temáticas correlacionadas. O povo ocupa sua obra, quando sequer se falava em minorias nas páginas literárias, sobretudo na brasileira, com participação, lá estava ele concedendo espaço narrativo, estilo, engajamento e linhas e linhas e linhas sobre o Brasil e suas gentes diferentes; logo veio o título: romancista de putas e vagabundos.

Amado, pois, foi um artista em linhas formais a retratar as putas, os subúrbios, os marginais, as crianças abandonadas, os negros, os conflitos agrários, a posse da terra pelos exploradores, a fome do interior do Brasil, a miscigenação da nossa gente, a exploração do corpo feminino pelo capital, preconceito religioso, racismo, entre outros temas. O romancista imprimiu novas cores ao moderno romance brasileiro, sem medo de perder público e se seria aceito pelos ilustrados da sua época. O baiano escreveu aquilo que acreditava e nos trouxe sua verdade artística, com sua mimese peculiar e a captação do sentimento de um povo, que agora ocupava as páginas da grande literatura. Se, por acaso, em nada Jorge Amado tivesse contribuído para o universo literário brasileiro (o que não aconteceu), somente pelo fato de o autor ter

trazido à cena esses temas e personagens, ter dado esse tom multicolorido e o seu jeito novo de narrar o Brasil, o seu projeto como escritor já mudou a rota de fazer e contar histórias. Não há um brasileiro ou brasileira que não saiba citar um personagem ou enredo de seu universo ficcional. Não só pelo fato de ser o autor mais adaptado às outras mídias, mas por que seus personagens são também os mais irreverentes, impetuosos e de destinos que fogem do tradicional. Depois de Jorge Amado, tivemos um outro jeito de se ler e fazer literatura no mundo.

Paralelo a esse grandioso projeto estético erguido pelo romancista, não podemos deixar de mencionar seu projeto de vida, o homem Jorge Amado. O homem que não se deteve, muito menos estacionou na década de 30. Amado percorre todo o século XX, deixa sua marca, instaura uma nova ordem no cenário mundial das letras, leva a língua portuguesa para os lugares mais distantes e influencia, com suas obras, países recentes no processo colonizatório.

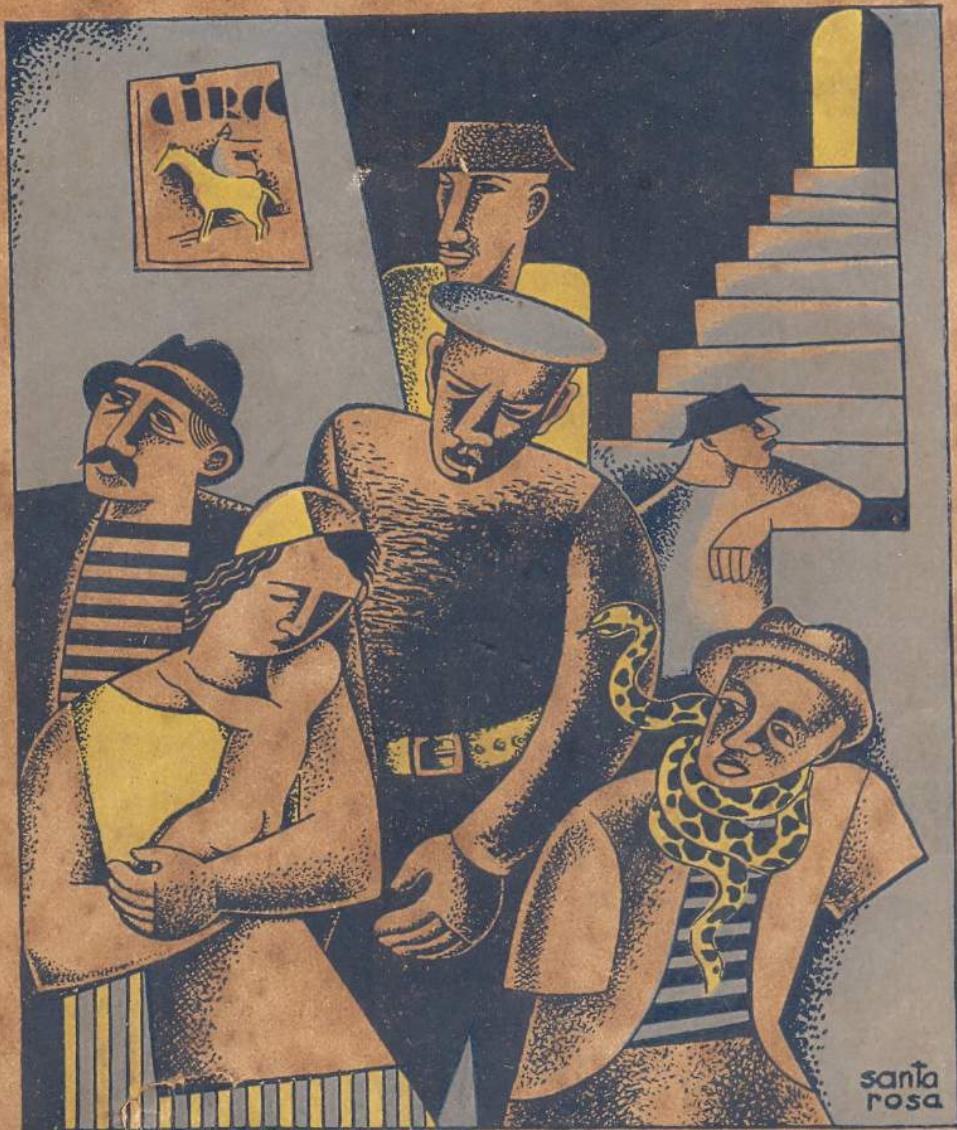
No ano de 2021, comemoramos 90 anos da publicação da primeira obra de Jorge Amado. Este livro é a reunião de textos críticos e relatos de experiências de leitores e leitoras, pesquisadores e pesquisadoras da obra amadiana pelo continente americano e europeu. Percorrem-se aqui assuntos da vida e obra, temas relacionados às produções bibliográficas do escritor. A ideia neste **Itinerário 90 anos de literatura amadiana: navegações pela vida e obra do escritor** foi trazer relatos pessoais de grandes leitores e ensaios críticos da sua obra para comemorarmos o centenário de publicação. Esperamos que a reunião destes ensaios traga lampejos neste século XXI irradiando novos olhares e discussões em torno desse inesgotável projeto literário. Afinal, não é todo dia que se comemoram 90 anos de um dos maiores escritores do mundo.

Para além da Bahia, para além do Brasil, Amado no mundo!

A todos e todas desejamos uma boa leitura!
Com os agradecimentos,

Do organizador

SUOR



romance

JORGE AMADO

ARIEL

LEMBRANÇAS E MEMÓRIAS DE UM MUNDO SEM FIM

Anco Márcio Tenório Vieira

Em todo leitor reside não somente um devotado aos livros, à palavra impressa ou digital, mas também alguém que aprecia estar só, em sua própria companhia; de preferência (este é o meu caso), que o ato da leitura ocorra em um ambiente de profundo silêncio. Ainda garoto, tornei-me esse alguém que é capaz de passar horas absorto em um mundo que se faz e se constrói apenas e somente por meio de palavras: seja a palavra que busca traduzir o campo das ideias e dos conceitos, seja a que cria o universo da ficção, da fantasia e da imaginação. Afinal, é a imaginação do leitor que transforma a palavra em imagens, aromas, sabores palatáveis e sons “substantivos”.

No meu caso, esse leitor começou a nascer aos 7 anos, quando adentrei os portões do Ginásio São Geraldo, na cidade de Bom Conselho, no interior de Pernambuco. Vestindo uma farda caqui, calçando um sapato da marca Vulcabrás (preto e de cadarço), carregando na mão uma bolsa com livro, caderno, lápis, borracha e régua, além de uma lancheira à tiracolo, eu começava, naquele distante fevereiro de 1972, a cursar o primeiro ano do ensino primário. Creiam, eu era a criança mais feliz do mundo naquele dia. Tão feliz que antes de seguir para a escola, fiz questão de passar na casa da minha vó materna — Berenice Feliciano Vieira Belo — para que ela pudesse ver o seu neto fardado e, principalmente, como ele estava cheio de si.

No entanto, o leitor Anco Márcio não nasceu porque o colégio tinha algum programa de incentivo à leitura, mas sim por uma circunstância muito peculiar: assim como todos os meus irmãos, eu também

fui alfabetizado muito cedo (ou “desasnado”, como se dizia à época), por volta dos 3 ou 4 anos. Meus pais matriculavam os filhos em uma escola — Escola Monsenhor Alfredo Dâmaso —, cujo corpo docente não só era constituído por mulheres, mas por mulheres de um mesmo clã: os Torres. A Escola, na verdade, era um estabelecimento puramente doméstico, sem nenhum registro oficial. Funcionava na própria residência da família Torres, na Avenida dr. Manoel Borba, no centro da cidade, nos turnos manhã e tarde. Todas as aulas transcorriam em torno de uma grande mesa de jantar. Ali, sentávamos e recebíamos as instruções pedagógicas da matriarca da casa – dona Hortência —, da sua cunhada — Dona Maria — e da filha da matriarca — Dona Iraci. Eis todo o quadro docente da Escola Monsenhor Alfredo Dâmaso. Do lado discente, éramos pouco mais de uma dezena de meninos e meninas, todos mais ou menos na mesma faixa etária.

Assim, quando ingressei no Ginásio São Geraldo, instituição fundada, entre outros, por um tio-avô, Gervásio Vieira Pires, eu já sabia ler, escrever e fazer uso das quatro operações matemáticas. O resultado de toda essa “instrução” formal, é que ao tempo em que os meus colegas aprendiam a caminhar pelo universo das letras e dos números, eu, que já vinha caminhando por aquele céu estrelado de letras, palavras e números desde os 3 ou 4 anos, ficava sem ter muito o que fazer. Assim, para não ficar em pleno ócio, a minha professora — Dona Jandira Vilanova—, entregava-me revistas de histórias em quadrinhos. Mas não eram histórias da Disney, da Turma da Mônica ou mesmo dos super-heróis da Marvel, mas sim uma coleção que o governo civil-militar mandara distribuir nas escolas. Essas revistas, em formato de caderno escolar, capa colorida e desenhos em preto e branco, contavam, sempre em tom laudatório e, não raras vezes, épico, a vida de grandes vultos da História do Brasil: Machado de Assis, Marechal Cândido Rondon, Castro Alves, Duque de Caxias, Pedro Américo.... Bem, essa coleção, cujo título esqueci, foi, para mim, a porta de entrada para o mundo dos quadrinhos e, por decorrência, da leitura e da introspecção. Ali, no meio de uma sala de aula, cercado por outros alunos e por uma professora, eu, absorto na leitura, mergulhava na vida desses brasileiros que, até então, nunca ouvira falar (exceção feita a Machado de Assis. Na minha casa, tinha uma coleção com todos os seus romances. Eram livros de

capa dura e cor azul. Quando ia brincar de forte apache, lançava mão desses volumes para construir ocas indígenas e cabanas. Mal sabia que em um futuro distante escreveria uma Dissertação de Mestrado sobre o Bruxo do Cosme Velho!).

Iniciando-me nessas histórias em quadrinhos que propunham contar os fatos e os feitos tais como eles ocorreram, que buscavam se inscrever no campo do acontecido, eu, pouco a pouco, fui também tomando interesse por outras estórias em quadrinhos: as que se inscreviam no campo da ficção e do acontecível. Assim, fui descobrindo as revistas do Tio Patinha, do Homem-Aranha, do Zorro, do Fantasma, do Tex, do Riquinho, da Luluzinha, do Recruta Zero, da Turma da Mônica.... Na companhia desses personagens puramente de papel, eu passava horas no silêncio do meu quarto, só, mergulhado nas suas aventuras e peripécias.

Esse universo de HQs continuou a fazer parte da minha formação intelectual e lúdica até os onze ou doze anos. Por essa época, foi inaugurada a primeira livraria da minha cidade: Livraria Pessoa. Era uma iniciativa de um casal de professores, ambos meus tios (Iêda Vieira Belo Pessoa, irmã de minha mãe, e Luiz Carlos Pessoa, seu esposo, tio por afinidade). Era uma livraria/papelaria, cujo foco era a venda de livros didáticos e de material escolar. No entanto, entre os livros didáticos e o material escolar, a livraria/papelaria também reservara um espaço relativamente generoso para a venda dos livros das editoras Record e Paulinas, e das revistas semanais e dos jornais diários. Com o aparecimento da Livraria, fui, pouco a pouco, substituindo as leituras dos gibis pelas dos livros.

Inicialmente, comprei e li todos os romances policiais de Agatha Christie (menos de uma dezena) que a Editora Record vinha publicando. Esgotada a oferta dos livros de Agatha Christie, comprei, no dia 3 de julho de 1979, o meu primeiro romance não policial: *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Eu tinha 13 anos. Pela primeira vez percebi que o universo temático da literatura não só era muito diverso, como existia uma imensa diferença entre o modo de escrever de Agatha Christie e o de Graciliano Ramos. Sim, estranhamente, não foi tanto os distintos conteúdos de expressão que chamou a minha atenção naquelas duas obras, mas os modos característicos como a escritora inglesa e o es-

critor brasileiro escreviam: a sintaxe, o ritmo das frases, as imagens, a maneira como o tempo e o espaço eram apreendidos na estrutura narrativa. Por algum motivo, que até hoje não sei explicar, fui seduzido por aquela escrita seca, substantiva, sem nenhuma concessão retórica, que o Velho Graça praticava no seu romance. Se os romances de Agatha Christie levavam o seu leitor, por meio das pistas, dos sinais e dos reconhecimentos que iam sendo descobertos pelo detetive Hercule Poirot, a vivenciar um certo estado de ansiedade, e chegar, finalmente, ao término do livro e poder saber quem era, de fato, o assassino, o romance de Graciliano, por sua vez, parecia retratar antes uma situação do que uma ação. Duas obras completamente opostas, formas e temáticas distintas, com propósitos diversos, mas, estranhamente, eu apreciava ambas. Na diversidade daquelas leituras, inoculava-se o germe de algo que seria constituidor de toda a minha trajetória intelectual: gostar e saber apreciar estilos, modos e gêneros literários distintos e, no campo da reflexão crítica, pensadores das mais diversas orientações filosóficas. Mas as surpresas não terminaram aí.

Comprado e lido *Vidas secas*, minha próxima aquisição bibliográfica foi *Mar Morto*, de Jorge Amado. Era a 47ª edição, publicada em 1978, capa de E. Di Cavalcanti, ilustrações de Oswaldo Goeldi e, na contracapa, uma fotografia do autor feita por sua esposa, Zélia Gattai.

E aqui abro um parêntesis: tanto Graciliano Ramos quanto Jorge Amado eram conhecidos meus. De nome, frise-se, não de leitura. O primeiro não só por ter sido prefeito da cidade que fazia fronteira com a minha — no caso, Palmeira dos Índios —, mas também porque o meu avô materno — José Vieira Belo — tinha alguns dos seus livros em sua biblioteca particular. Lembro também que um tio-avô paterno — Jordalino Cavalcanti — costumava fazer referências aos seus romances, apesar de sempre frisar que preferia a prosa do hoje esquecido Adalberon Cavalcanti Lins (seu parente) a de Graciliano. Demais, a minha avó paterna — Antônia Guedes Cavalcante — sempre lembrava o dia em que conhecera Graciliano. Moradora da área rural do município de Palmeira dos Índios, o então candidato a prefeito — Graciliano Ramos — a visitou. Fora pedir o voto do meu avô — Manoel Tenório Cavalcante — e dos moradores da sua fazenda. Segundo minha avó, Graciliano era um homem bonito, educado, portava-se de

modo elegante e se expressava muito bem. Só tinha um defeito: era comunista. E sendo comunista, não podia ter o voto do meu avô e dos moradores da sua fazenda.

No caso de Jorge Amado, meu avô materno não só tinha uma coleção com as suas Obras Completas, em capa dura, branca, e lombada que trazia, em encarnado, o nome do autor, como, aqui e acolá, gostava de fazer comentários sobre os seus livros. Assinale-se, também, que nas décadas de 60 e 70 o nome de Jorge Amado não era relacionado apenas aos seus livros ou aos seus pressupostos ideológicos. Nessa época, alguns dos seus romances tinham sido adaptados para a televisão e para o cinema, a exemplo de *Gabriela Cravo e Canela* e de *Dona Flor e seus dois maridos*. No caso de *Gabriela*, a primeira adaptação foi em 1960, pela TV Tupi. Nessa época, eu ainda nem era nascido. Quando da segunda adaptação, em 1975, pela Rede Globo, eu tinha 10 anos (ainda há uma outra adaptação pela mesma Rede Globo, veiculada em 2012). Quando desta segunda adaptação, nós já tínhamos televisão em casa, mas eu não pude assistir a novela. Ela era imprópria à minha faixa etária. A novela, frise-se, mas não a sua música-tema — “Modinha para Gabriela” —, composta por Dorival Caymmi e interpretada por Gal Costa, que tocava em todas as rádios do Brasil. No caso do romance *Dona flor*, Bruno Barreto o adaptou e o levou ao cinema em 1976. Foi uma das maiores bilheterias do cinema brasileiro. E, é claro, o filme passou no cinema da minha cidade: o Cine Brasília. Outra adaptação que eu não pude assistir à época, pois o filme era impróprio à minha pouca idade: 11 anos.

No entanto, lembro-me ainda que entre os membros da minha família duas pechas recaíam sobre a obra de Jorge Amado. A primeira, pouco considerada pela família de minha mãe, é que ele era comunista (e não me perguntem por qual razão aquela família udenista, fã de Carlos Lacerda, relevava o lado comunista de Jorge Amado); a segunda, era que a sua obra tinha muita “safadeza”. Isso sim, era grave. Isso a tornava apenas e somente leitura de adultos. Porém, aos 13 anos, era tudo que eu precisava ler: um autor cuja obra tinha muita “safadeza”. Fecho o parêntesis.

Comprado *Mar Morto*, encantado com uma prosa que era distinta tanto da de Graciliano quanto da de Agatha Christie (sim, mais uma vez

era o modo de narrar do autor que também chamava a minha atenção), mergulhado na vida cotidiana e nos costumes da cidade de Salvador, na Bahia, eis que, um dia, ouço o meu pai — Juarez Tenório Cavalcante — perguntar à minha mãe — Miriam Vieira Belo Tenório — em voz baixa: — “você não acha que Anco Márcio é muito jovem para estar lendo um autor ‘pesado’ como Jorge Amado?” A resposta de minha mãe foi inusitada: — “que nada, assim ele já vai aprendendo as coisas da vida”. Para a minha mãe, Jorge Amado não só era comunista (uma predicação de somenos), autor de uma obra que tinha muita “safadeza”, mas também um iniciador da juventude nas “coisas da vida”.

De fato, foi por meio da obra de Jorge Amado que fui iniciado nas “coisas da vida”. Mas não exatamente nas “coisas” que eufemisticamente minha mãe parecia se referir (essas tais “coisas” eu só conheceria alguns anos depois), mas nas “coisas” de um Brasil que ia muito além daquele que, nos anos de 1970, a televisão e os filmes destinados à minha idade procuravam mostrar. Diverso de Graciliano Ramos, que falava, em *Vidas secas*, de uma realidade — a da seca — que era familiar a mim e aos meus, Jorge Amado revelava um universo (de cheiros, de comidas, de paisagens físicas e humanas, de ruas, casas e cidades, de religiosidades e de modos de ser e estar dos personagens) que era distinto daquele que compunha o meu cotidiano na agreste cidade de Bom Conselho. Assim, a cada livro que lia de Jorge Amado (e foram dezoito livros até o ano de 1981, quando, aos 15 anos, fui morar no Recife) não apenas a minha ideia de Brasil se alargava, mas, e principalmente, a minha humanidade também se dilatava em outras humanidades até então desconhecidas. Claro que a leitura da obra de Jorge Amado era compartilhada com a de outros escritores que eram publicados pela Editora Record — a exemplo de Albert Camus, Herman Hesse, Fernando Sabino, Gabriel García Marquez e Graham Greene — e também com os volumes semanais da coleção Grandes Sucessos, da Editora Abril, vendidos em bancas de revista e que eu os adquiria na livraria dos meus tios. Dessa coleção, li títulos como *O Morro dos ventos ruivantes*, de Emily Brontë; *O grande Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald; e *A Comédia Humana*, de William Saroyan. Assinale-se, também, que entre os Anos 70 e 80 as bancas de revista do Brasil foram inundadas por coleções de literatura, de filosofia, de economia, de Música Popu-

lar Brasileira, de Música Erudita, de Jazz, de pinturas. Muitas dessas coleções foram adquiridas por mim e terminaram por formar o meu gosto literário, musical e plástico. Porém, Jorge Amado continuava sendo uma das minhas maiores paixões intelectuais. Por que? Eis a pergunta que faço hoje: tanto como leitor quanto como professor de literatura brasileira. E aqui tentarei responder. Vejamos.

Foi lendo a obra de Jorge Amado que tomei contato com a questão racial no Brasil e com os nossos preconceitos mais arraigados; com os mistérios das religiões afros, mas também com as brutais investidas da Igreja Católica e dos poderes constituídos contra os terreiros de Umbanda; com o valor positivo da miscigenação de etnias e de culturas no Brasil (e, desde então, pouco apreço passei a nutrir em relação aos discursos essencialistas); com os conflitos de classe; com a hipócrita moral pequeno-burguesa; com a sobrevivência do paganismo no nosso catolicismo (e eu diria hoje: também nas nossas religiões evangélicas); com o prazer da vida boêmia, da boa mesa, da boa conversa e das boas amizades; com a sensualidade dos corpos, da vida e do viver; com as agruras do mundo intelectual; com os beletristas que infestam as repartições públicas; com o puxa-saquismo como meio de se dar bem na vida; com os males da colonização e com o nosso complexo de vira-lata; com a infância que teve o seu futuro subtraído; com as utopias de um Brasil que sonha ser grande; por fim, com a esperança de que Deus, de fato, fosse brasileiro (coisa que eu, pessoalmente, duvido muito; e, creiam, motivos não faltam a este que escreve essas mal traçadas).

Jorge Amado foi peça essencial para o meu amadurecimento como pessoa, como cidadão e, principalmente, por ter inoculado naquele adolescente que um dia eu fui a curiosidade pela diversidade cultural, religiosa, étnica e social, além de uma profunda vontade de comer culturalmente o Brasil. Não por acaso, quando, aos 20 anos, em 1986, ainda cursando Jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco, peguei o dinheiro que economizei como estagiário da assessoria de imprensa da Fundação Guararapes (órgão da Secretaria de Educação da Prefeitura da Cidade do Recife), juntei com o que obtive com a venda de todos os meus discos, e, enfim, realizei, de ônibus, a minha primeira viagem por este País (inicialmente, na companhia de Marco Antônio Menelau), foi por Salvador que comecei essa jornada. Foi nessa cidade

que eu fiz a minha primeira parada. Eu precisava conhecer as geografias urbana e humana por onde aqueles personagens que povoaram a minha adolescência e juventude viveram. Salvador foi um alumbramento. Eu que era e sou um apaixonado por Recife, fiquei com o meu coração dividido entre as duas cidades. Pela primeira vez na minha vida pude sentir os cheiros substantivos e a pulsão das suas ruas, o gosto dos seus pratos temperados com dendê, a beleza dos sobrados que foram habitados pelos personagens de Jorge Amado. Eis uma cidade que se plasmava ante os meus olhos: de um lado, a Bahia que se fez e se construiu apenas e somente por meio de palavras na obra de Amado; de outro, a Bahia que foi imaginada por mim a partir da leitura desses mesmos livros de Amado. Ambas, agora, se presentificavam ante os meus sentidos. Estranho: não havia, para mim, rivalidade entre a Bahia que construí na minha imaginação e a Bahia de carne e osso que se apresentava ante os meus olhos. Uma interpenetrava na outra e alargava o meu mundo sensível e inteligível, sem rivalidades.

Porém, um ano antes dessa viagem de “descobrimento do Brasil”, particularmente em março de 1985, eu comprara e lera de um só tacada a *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi. Para a minha surpresa, Bosi dedicara pouco mais de duas páginas à obra do escritor baiano. Nessas duas páginas, o único “elogio” manifesto a Jorge Amado é quando Bosi cita, de modo irônico, a frase com que o autor de *Mar Morto*, em entrevista, definiu a si mesmo: eu sou “apenas um baiano romântico e sensual”. Nos demais parágrafos, Bosi aproveita a deixa de Amado para dizer que ele, Amado, também era apenas e somente “um fecundo contador de histórias regionais”, um autor de uma obra “ancorada [...] em um modelo oral-convencional de narração regionalista” e que o seu sucesso junto ao público residia no fato dele oferecer ao seu “leitor curioso e glutão [...] de tudo um pouco: pieguice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de pessoas, descuido formal a pretexto de oralidade”. Para Bosi, o “populismo literário” de Jorge Amado “deu uma mistura de equívocos, e o maior deles será por certo o de passar por arte revolucionária”.¹

1. BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3º ed. [6º tiragem]. São Paulo: Cultrix, 1984, p. 457-459.

Como tomei conhecimento posteriormente, os enunciados de Bosi não eram palavras solitárias entre os críticos brasileiros. Elas se irmanavam com as vozes de outros críticos da sua geração, indiferentemente das suas colorações políticas ou das suas orientações teórico-literárias. Que a obra de Amado era irregular, isso qualquer “leitor curioso e glutão” minimamente atento percebe. Um leitor desavisado jamais diria que obras como *O país do Carnaval*, *Cacau* e *Suor* foram escritas pelo o mesmo autor de *Terras do sem fim* e *São Jorge dos Ilhéus*. Aliás, eu considero essa tríade dos primeiros romances de Amado o que de pior foi publicado, no campo literário, em língua portuguesa, nos anos de 1930. Mas julgar textos ficcionais tão diversos (tanto na sua forma quanto no seu conteúdo de expressão) a partir de uma mesma métrica teórica-crítica, parecia-me antes um julgamento político (um certo acerto de contas entre gerações) do que propriamente estético. A verdade é que mesmo reconhecendo que as carapuças de Bosi servem para algumas obras de Amado, a exemplo dos seus três citados primeiros romances, as suas colocações suscitaram (e continuam a suscitar) em mim perguntas cujas respostas, de parte da crítica (seja ela acadêmica ou não), nunca se mostraram ou se mostram satisfatórias. Vejamos algumas dessas interrogações: (1º) partindo da premissa que o Brasil é, do ponto de vista político, uma unidade federativa, mas, do ponto de vista sócio-econômico-cultural, é um país que se assenta em diversidades regionais (o que não poderia ser diferente em um País de dimensões continentais), o que significa, então, ser “um fecundo contador de histórias regionais”? (2º) Existiria, no caso, em contrapartida, “um fecundo contador de histórias” nacionais? (3º) Caso a resposta seja positiva, o que define ou caracteriza esse contador e essas suas histórias nacionais que não se confundem com as do “fecundo contador de histórias regionais”? (4º) Seria, no caso, a forma do narrar ou seria pura e simplesmente o seu conteúdo de expressão? (5º) Não sendo nem a forma nem o conteúdo de expressão, seria o lugar de onde esse falar é produzido e, por extensão, veiculado para as demais regiões do país? (6º) O que define, para Bosi, uma “arte revolucionária”: a que revoluciona a forma literária, como defendia o poeta russo Maiakovski, ou a que produz um discurso ideologicamente revolucionário? (7º) Por que uma literatura “ancorada [...] em

um modelo oral-convencional de narração regionalista” não pode ser revolucionária? Afinal, grandes obras da nossa literatura não se vale-ram e continuam a se valer e se ancorar “em um modelo oral-convencional de narração regionalista”? (8°) Se, no conjunto da obra de Jorge Amado, só encontramos “pieguice e volúpia em vez de paixão”, existe, então, na realidade empírica que nos cerca, alguma paixão que não encerre alguma dose razoável de “pieguice e volúpia” (penso aqui nas cartas de amor ridículas evocadas por Fernando Pessoa)? Em outras palavras: se “pieguice e volúpia” são, para Bosi, sinônimas de superficialidades, de estereótipos e de clichês do discurso amoroso e da paixão, não seria exatamente o inverso uma paixão inverossímil, isto é, buscar descrever uma paixão (caso ela exista, no mundo sensível) que se mostra desprovida de “pieguice e volúpia”?

Sei que cada uma dessas perguntas suscitaria alguns outros ensaios. Porém, como o conhecimento nasce da interrogação e não da exclamação, essas questões não só estão permanentemente abertas a reflexões, como merecem ser aprofundadas no momento em que vamos comemorar o primeiro centenário da Semana de Arte Moderna, no Brasil. Um evento que, como se sabe, sempre foi vendido como o único e verdadeiro Modernismo brasileiro (residiria aqui, nos modernistas e nos filhos desse Modernismo, “o fecundo contador de histórias nacionais?”), pois os demais Modernismos (se é se eles são considerados como tais!) são apenas e somente manifestações ancilares, regionais (o tal “fecundo contador de histórias regionais!”), desse Modernismo de 22.

Mas voltando ao tema que nos foi proposto — “A primeira vez que li Jorge Amado” — não poderia encerrá-la sem dizer mais duas ou três coisas. Uma delas, é que um traço da obra do escritor baiano que sempre encantou o jovem leitor que um dia eu fui, é que quando o seu personagem nasce em um meio que lhe é adverso, ele consegue superar esse meio, consegue tomar, em suas mãos, as rédeas da sua vida e construir um sentido diverso daquele que parecia ser o caminho ou o destino natural da sua existência. Para aquele jovem que morava no interior de Pernambuco e que tinha sonhos que se dilatavam além das fronteiras agrestes da sua cidade, aqueles personagens eram exemplos de que se, por um lado, somos frutos do nosso meio, por

outro, somos também capazes de superar as limitações impostas por esse mesmo meio. É a difícil aposta entre ser o que os outros querem que você seja e o que você de fato é e deseja ser. Segurar as rédeas do seu destino e sair em busca da sua felicidade não é uma decisão fácil de tomar, mas os personagens de Amado estavam ali para dizer que isso era possível. Creio que, de um modo ou de outro, esses personagens ajudaram aquele jovem que um dia eu fui a tomar a decisão que ele deveria tomar: perseguir aquilo que eu gostava, aquilo que eu era e, principalmente, que justificasse a minha existência neste mundo.

Outra coisa que eu gostaria de assinalar é que qualquer personagem de Amado constrói o seu destino e toma as suas decisões a partir dos embates concretos com a realidade empírica. Não há, em seu caminho, um *deus ex machina* que venha lhe salvar e apontar qual direção ele deve tomar na vida. Um bom exemplo, aqui, é o de Dona Flor. Mergulhada na sua moral pequeno-burguesa, conformada com o papel que lhe foi dado pela família e pela sociedade, a de se comportar como jovem e recatada esposa do lar, imbuída de ações e pensamentos honestos, Dona Flor se vê diante de um dilema que, convenhamos, não é um dilema qualquer: aceitar o seu finado marido como amante. Dito de um outro modo: trair o seu atual marido, que não é um defunto, frise-se, com o ex-marido, que já não habita entre os mortais. Diante desse dilema substantivo (dilema, como se pode ver, antes moral do que metafísico), Dona Flor, depois de muito pesar os seus valores morais e éticos e, principalmente, a realidade um tanto “inusitada” que o destino colocou em seu caminho, aceita compartilhar a sua vida afetiva-amorosa com dois homens. Ambos, agora, passam a co-habitar não somente os espaços da sua casa, mas também, e principalmente, a mesma cama. Diante de uma realidade incomum, mas substantivamente concreta (até onde podemos chamar de concreta a presença do fantasma de um finado marido!), Dona Flor capitula os seus valores pequeno-burgueses e prefere apostar na sua felicidade. Afinal, se é verdade que ela é feliz com o atual esposo — dr. Teodoro Madureira —, não é menos verdade que ela também fora feliz com o finado Vadinho. Com a sua decisão, Dona Flor concilia tanto na sua vida quanto na sua cama o apolíneo dr. Teodoro e o dionísíaco Vadinho, mas também o além e o aquém, a materialidade da

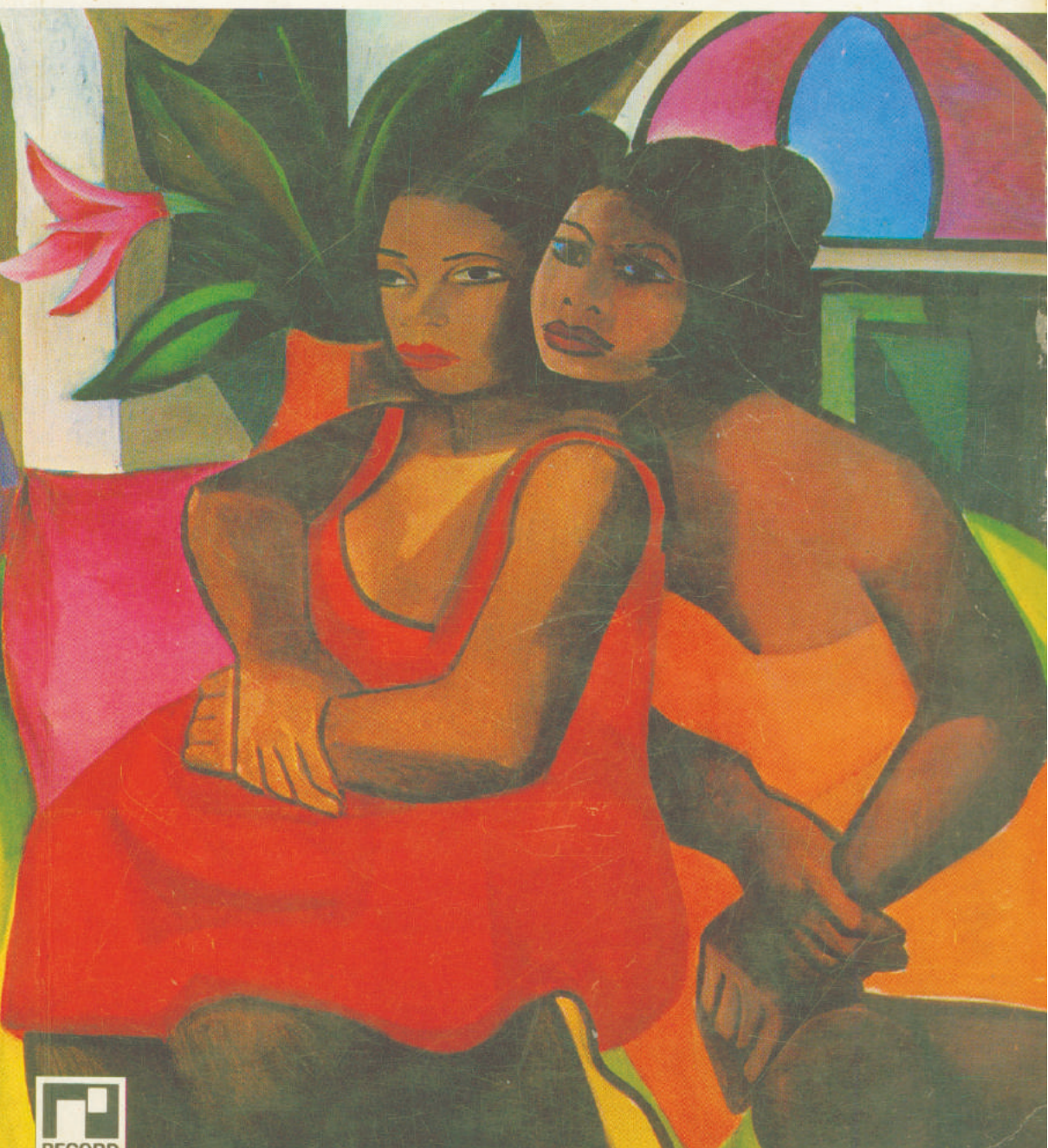
carne e o sopro do espírito, o cotidiano da vida pequeno-burguesa e, ao seu modo, o empoderamento feminino.

Por fim, concluiria dizendo que Jorge Amado foi um dos escritores que eu li na juventude que revelou para mim que a graça da vida não reside na uniformidade das coisas, em um mundo amorfo, monocromático, mas sim na sua diversidade. Diversidade de etnias, de orientação sexual, de religiosidade, de costumes, hábitos e modos distintos de experienciar e existir a vida. Mas também a sua obra me revelou que o valor dessa “graça” não está na diversidade em si, na diversidade pela diversidade, mas no que fazemos com essa diversidade. Ou seja, não basta reconhecer e promover a multiculturalidade de uma dada sociedade, o mais importante e urgente é saber o que faremos com tanta diversidade, com tanta energia, com tantos códigos culturais, existenciais e sociais que temos ao nosso dispor. Colocamos cada um deles em uma caixinha, ou usamos toda essa caudalosa fonte de riquezas para construirmos um mundo que seja melhor para todos? Exaltamos e nos limitamos a cultivar pura e simplesmente as nossas identidades e diferenças, como se elas fossem valores que se bastam pura e simplesmente, ou usamos essas mesmas identidades como o início de uma troca de experiências existenciais e simbólicas?

Em um mundo em que, cada vez mais, estamos a nos fechar em identitáriíssimos; em bolhas sociais, políticas e culturais; no universo virtual da nossa tela de computador, creio que ler Jorge Amado se faz ainda necessário (mesmo que algumas questões colocadas em seus livros — questões que eram prementes em seu tempo — soem, hoje, caducas, a exemplo da defesa do stalinismo). Não porque a sua obra, por si só, forneça os caminhos que devem ser abertos para esse diálogo adulto entre homens e mulheres de boa vontade, mas porque ela nos mostra que a humanidade só terá futuro se cada pessoa se permitir se dilatar, se imiscuir, se interpenetrar em outras existências, em outros modos de ser e viver, em outros universos simbólicos e imaginários.

JORGE AMADO

JUBIABÁ



A PRIMEIRA VEZ QUE EU LI JORGE AMADO DO REALISMO SOCIALISTA AO CINEMA GLAUBERIANO

Claudio C. Novaes

Ao rememorarmos as nossas primeiras leituras da obra de Jorge Amado, ativamos um exercício de catalogação de imagens amadianas, considerando que elas podem ter sido lidas indiretamente através de outras referências literárias, ou mesmo projetadas pelo imaginário das repetições em diferença da sua obra em diversas mídias, tendo em vista a intensa presença desse intelectual em vários campos da cultura brasileira, durante a maior parte do século XX. As participações amadianas na história política e cultural brasileira ainda despertam o interesse de pesquisadores; entre essas presenças as que mais despertam pesquisas são suas atividades relativas às mídias do cinema e da tv, como afirmam as organizadoras do livro *Jorge Amado e a sétima arte*. Segundo as autoras, somente em 2010, com ajuda da diretoria executiva da Jornada Internacional de Cinema na Bahia, evento criado nos anos 1960, elas puderam recuperar os textos para “realizar o velho sonho de publicar os resultados da pesquisa no que se refere à rica colaboração de Jorge Amado com o cinema e a TV.” O livro reúne diversas entrevistas, depoimentos e estudos de vários pesquisadores e personalidades, que participaram das imersões amadianas pelo universo do audiovisual brasileiro e estrangeiro, desde o cineasta Nelson Pereira do Santos, até a atriz Sônia Braga, passando pela pesquisadora russa Elena Beliakowa e o amigo e idealizador da Jornada Internacional de Cinema da Bahia, Guido Araújo.

No inventário crítico da nossa memória das primeiras leituras de Jorge Amado, o cinema tem as impressões mais fortes na descober-

ta da obra literária do escritor. Catalogamos essa presença em três momentos contextuais e simbólicos da nossa formação de leitor: o primeiro encontro nosso com a obra de Jorge Amado se deu pelo interesse com política nos turbulentos anos 1980, quando iniciamos as leituras sobre a ideologia política e descobrimos a primeira parte da obra amadiana, escrita dos anos 1930 aos anos 1950; o segundo momento de contato é a nossa efetiva leitura do romance *Seara Vermelha* (1951), quando ingressamos nos estudos universitários de letras e fomos despertado para esse livro, por um lado devido ao engajamento político estudantil, por outro, devido ao apelo do tema sertanejo com o qual nos identificávamos, como espelho identitário do jovem estudante migrado do sertão da Bahia, no meado dos anos 1980, para realizar os estudos na capital do Estado.

Já o terceiro momento do nosso contato inicial com a obra amadiana foi o de permanência mais forte: o cinema. O cinema tornou-se o nosso principal objeto de pesquisa acadêmica, iniciada nos anos 1990, com os estudos dos diálogos entre *Os sertões* de Euclides da Cunha e obra de Glauber Rocha, o que possibilitou a descoberta do documentário *Jorjamado no cinema* (1979), fortalecendo e redefinindo a nossa perspectiva de leitura do escritor baiano nas três etapas aqui descritas.

A ideologia política na obra de Jorge Amado nos foi apresentada inicialmente pelo estudo macropolítico sobre o realismo socialista no ensaio de Nelson Cerqueira; essa discussão foi sendo suplementada por novos exercícios de percepção da política literária amadiana, nos levando à redescoberta desse escritor pela micropolítica da cultura do cotidiano nos seus romances seguintes e nos estudos sobre cinema e cultura de massa. Os estudos sobre cinematografia nos possibilitaram interligar as descobertas literárias amadianas pelas luzes do cinematógrafo.

Para além do filme documentário de Glauber Rocha com Jorge Amado, descobrimos inicialmente, na série de adaptações da sua obra, a versão fílmica de *Seara Vermelha*, filmada em 1964, sob a direção de Alberto D'Aversa, com o enfoque no etapismo revolucionário desse romance que ganhara o prêmio Stalin, em 1951. Dessa forma, os três aspectos de interesse que nos despertam como leitor amadiano estavam atadas entre si: a política, o sertão e o cinema.

Revisitar a trajetória dessa descoberta da literatura de Jorge Amado é rebobinar a memória como permanência. Como discute o nosso ex-aluno Yves São Paulo sobre a metafísica da cinefilia, tomando os estudos sobre memória de Henri Bergson, para quem o fluxo da memória é um inseparável passado, presente e futuro. Para Yves, esse sentimento de duração passado-presente-futuro, significa que nossas ações estão sempre voltadas para o futuro, e não se pode conceber a memória com a ausência de umas dessas partes

Nesse artigo, fazemos a atualização crítica da nossa memória de leitor de Jorge Amado, percorrendo alguns aspectos das nossas pesquisas acadêmicas que – de maneira transversal passam pela obra amadiana como fluxo –, apesar de não sermos especialista nos estudos sobre esse escritor.

O PRIMEIRO ENCONTRO COM A POLÍTICA NA OBRA DE JORGE AMADO

O marco inicial dessa trajetória é o encontro com a Fundação Casa de Jorge Amado, no centro histórico de Salvador, que se deu quando estudávamos na Universidade Católica de Salvador, nos anos 80, que tinha a faculdade de Letras localizada nos arredores da FCJA, onde encontramos o livro da Coleção Casa de Palavras com a pesquisa de Nelson Cerqueira: *A Política do Partido Comunista e a questão do realismo em Jorge Amado* (1988); a sua leitura marcou o primeiro encontro do jovem estudante envolvido com o movimento estudantil com a obra do famoso escritor. A partir desse livro, buscamos o primeiro contato direto com a obra literária amadiana, escolhendo aquela na qual se realiza a narrativa estrutural do romance socialista, *Seara Vermelha*, publicado em 1946, segue o modelo das formulações revolucionárias que minimiza o romantismo socialista de Máximo Gorki, para realçar o realismo socialista protagonizado como modelo do romance operário por Zhdanov, segundo a ordem stalinista. Esse modelo mobiliza o novo projeto de cultura popular revolucionária soviética, após a dissolução do antigo comitê de cultura socialista, em 1932, comandado pelas diretrizes de Plekhnov.

Como descreve Nelson Cerqueira:

Depois deste período, uma série de mudanças serão introduzidas na estrutura e concepção narrativa de Jorge Amado, resultando do impacto exercido pela constituição de Stalin, em 1936, e de novas orientações estéticas inerentes às proposições partidárias. Conforme Amado afirma, recordando o período de Stalin: “eu era um homem que tinha vivido o stalinismo, que tinha sofrido o stalinismo” (CERQUEIRA, 1988, p. 19).

E complementa Cerqueira: “Stalin e Zhdanov desejavam ver produzida uma literatura ainda mais claramente engajada, uma literatura não apenas simbolicamente expressando a realidade objetiva, mas “espelhando” os fatos em seu processo revolucionário” (CERQUEIRA, 1988, p. 19-20).

As mudanças de rumos na política de cultura do Partido Comunista ensejam o nascimento da associação nacional dos escritores no Brasil, em 1932, que, em 1944, organiza I Congresso Nacional de Escritores, com a participação central de Jorge Amado e de outros escritores, como Aníbal Machado e Oswald de Andrade. O evento é realizado em 22 de janeiro de 1945, no Teatro Municipal de São Paulo, como oposição ao enfraquecido governo do Estado Novo de Getúlio Vargas, contribuindo para o fim do programa getulista. Nesse mesmo ambiente político, Jorge Amado se elege Deputado Federal Constituinte, em 1946, tendo o mandato cassado, em 10 de janeiro de 1948, em virtude da Lei nº 211, art. 2º, de 7 de janeiro de 1948, que colocava o Partido Comunista na clandestinidade. Antes de ser cassado, Amado aprovou dois projetos nacionais de importância material e simbólica que ainda implicam em questões relevantes na atualidade da política cultural do país: a emenda 3.218, de 1946, que incluiu na constituição brasileira a liberdade de culto religioso; e a criação do Conselho Nacional de Cinema, regulando as normas de produção, importação, distribuição e exibição de películas cinematográficas, em 1947. Os dois temas ainda estão em aberto e sempre recorrentes nas instabilidades políticas que atravessam a história nacional, até os dias atuais.

Os elementos políticos idealizados na obra Jorge Amado trazem imaginários que espelhavam os mesmos anseios do jovem leitor e estudante universitário, na década de 1980. O ambiente político-acadêmico crivado pela dimensão marxista da luta de classes impulsionava a maioria dos jovens a ação, como atores políticos dos movimentos es-

tudantis, entusiasmados pelos ventos da anistia, da abertura, do fim da ditadura, da constituinte e do retorno da democracia ao país.

O engajamento político da narrativa amadiana apresentava personagens com os quais nos identificávamos como leitores e cidadãos. Passávamos a reconhecer mais lucidamente, através dos personagens de Jorge Amado, o nosso papel de estudante emigrado do interior do Estado para a cidade grande em busca dos conhecimentos transformadores.

O PRIMEIRO ENCONTRO COM O ROMANCE DE JORGE AMADO

Seara Vermelha (1946) é um épico dramático, comumente considerado como parte dos “romances de tese” de Jorge Amado; a narrativa do livro articula os elementos do materialismo dialético clássico, através de um narrador que convida o leitor ao engajamento na luta de classes, condenando o capitalismo, a partir de uma bem articulada instrumentalização do realismo literário. A despeito das estruturas melodramáticas datadas do realismo socialista nesse romance, havemos de considerar que a montagem do enredo segundo as formas partidárias é também fruto da capacidade narrativa de Jorge Amado, que convence o leitor, ao despertar emoções contrárias à realidade plasmada no enredo literário, impulsionando-o a transformá-la; as forças dessas impressões persistem no leitor de hoje, por conta das condições adversas sofridas pelos personagens dramáticos

O empoderamento político mediado pela narrativa literária amadiana é considerado por parte da crítica como resultado de articulação mecânica do escritor dos modelos do romance de tese; mas podemos problematizar o quanto essa superestrutura do modelo realista socialista literário mobilizaria o leitor, caso a escrita amadiana não respeitasse a verossimilhança com a infraestrutura capitalista no romance realista nacional, articulando o estilo “mecânico” da tese ao modo singular do contador de histórias. Para além do caráter ideológico, esteticamente o romance tem o crivo da poética narrativa visceralmente calcada na assimilação do real numa escrita telúrica de expressão lírico-dramática-popular, que é o traço amadiano que conquistou e continua conquistando novos leitores.

O paradoxal uso das fórmulas políticas com a originalidade estética do narrador amadiano proporciona, ao mesmo tempo, o interesse pragmático da crítica ao sistema político e a construção de narrativa moderna, ecoando a ideologia sob o disfarce do narrador onisciente que se ombréia com o leitor no conhecimento da realidade, convencendo-o da sua interpretação política do mundo. Nesse sentido, Eduardo de Assis Duarte lê *Seara Vermelha* como romance de tese e narrativa de argumentação. Observamos como o romance é uma metáfora da contradição social e histórica brasileira espelhadas no constructo literário nas contradições da forma literária, que se baseia na narrativa romanesca clássica, mas a (des)estrutura na singularidade da escrita amadiana, apresentando simultaneamente o melodrama e o neorealismo; a ideologia etapista revolucionária, mas interrogando como esse sistema revolucionário pode incorporar as condições culturais e religiosas específicas brasileiras. Segundo Eduardo Assis:

Entre alargamento de horizontes e a partidarização, *Seara Vermelha* espelha a duplicidade construtiva. O primeiro movimento é de abertura e leva o texto para caminhos do romance histórico; o segundo, de nítido fechamento, submete a perspectiva à clausura do discurso partidário e impele ao romance de tese. Isto faz com que a narrativa, a todo instante, se debata na contradição fundamental entre narrar e demonstrar; entre deixar que falem os *conflitos* da história social nordestina ou abrir espaço à voz poderosa da ideologia que os quer conduzir (DUARTE, 1996, p. 168-169).

A estrutura do romance *Seara Vermelha* é, por si mesma, o espelho metafórico das condições sociais e históricas de personagens “reais” representados fragmentariamente na ficção; assim como a estrutura narrativa metaforicamente fragmenta a representação automática do modelo do romance épico socialista. O livro *Seara Vermelha* se apresenta graficamente constituído como repetição cronológica de etapas de vida dos personagens, como podemos ver a seguir: O prólogo – *A seara*, apresentando a família de Jerônimo e *Jacundina*, que no estilo excepcional do escritor construir personagens femininas, já traz a mulher do patriarcado sertanejo com um tom de protagonismo numa investidura subjacente do místico na narrativa materialista, como na

descrição dela pelo narrador nos momentos decisivos da expulsão da família da fazenda:

[...] a velha Jacundina ficava sempre na expectativa, pois poderia acontecer de repente. O quê, ela mesma não sabia. Talvez o espírito se fosse, seu tempo de sentença tivesse terminado, e pudesse ele, enfim retomar o caminho das regiões celestes onde não havia nem fome, nem doenças, nem lágrimas (AMADO, 1961, p. 25).

O prólogo antecipa o Livro primeiro – *Os caminhos da fome*, parte que se detém sobre os elementos sociais e simbólicos do sertão, acrescidos da interpretação metafórica do projeto socialista do narrador amadiano: o banditismo, o messianismo e o comunismo. O Livro segundo – *As estradas da esperança*, apresenta as teses do engajamento político na utopia socialista, como metáfora da própria retomada da militância do escritor, após os insucessos das rebeliões comunistas dos anos 1930. Nessa parte, os capítulos são nomeados pelos nomes dos filhos da família despojada da terra. Seguindo o raciocínio de Eduardo Assis, a narrativa conflui para o Epílogo do romance, *A colheita*, fechando o que o crítico considera como as duas metáforas-chave: a seara, que abre o romance, e a colheita, que encerra o texto.

Aos nossos olhos, os movimentos de expansão e fechamento simulam tomadas cinematográficas no estilo literário narrativo do escritor; e as agruras e conquistas materiais dos personagens simulam as condições subalternas da sociedade popular no Brasil traduzidas pelas primeiras impressões das nossas leituras de Jorge Amado e ainda objetos das nossas pesquisas sobre literatura e cinemas nacionais.

O ENCONTRO COM O CINEMA NA OBRA DE JORGE AMADO

As nossas primeiras leituras de Jorge Amado se deram de forma enviesada pela política e pelo cinema. O estudo do cinema de Glauber Rocha foi o momento seguinte, quando pudemos ler a construção telúrica dramática do escritor amado em outro telurismo de tensão trágica na obra do cineasta. O próprio diretor confirma essa comparação radical, ao realiza o documentário *Jorjamado no cinema* (1979). Assistimos esse filme pela primeira vez numa velha fita VHS do monumental acer-

vo da FCJA, a mesma instituição que nos possibilitou o primeiro acesso ao livro de Nelson Cerqueira sobre a política do Partido Comunista em Jorge Amado. A fundação é um lugar de memórias culturais, literárias e cinematográficas do mundo inteiro enviesadas nas memórias amadianas vivas, preservadas e difundidas como um dos mais importantes acervos de escritor nacional.

Algumas falas no documentário *Jorjamento no cinema* marcam as nossas pesquisas sobre as relações entre literatura e cinema; especialmente sobre o estilo romanesco cinematográfico amadiano em confluência com a performance teleológica e os cortes radicais da cronologia histórica brasileira nos filmes literários de Glauber Rocha. A partir das falas dos dois personagens nos filmes esboçamos algumas teses sobre o diálogo entre literatura e cinema, para além dos recursos reconhecidos pela definição clássica de “adaptação”, buscando outras leituras sobre o romance cinematográfico e o filme literário.

A literatura cinematográfica amadiana pode ser flagrada desde quando o escritor define a sua literatura no prefácio do romance *Cacau*, seu segundo romance, publicado em 1933; a sua definição abalará a relação com a crítica literária canônica, que o rejeitou como romance realista. A definição de Jorge Amado do seu estilo naturalista assemelha um romance-câmera-na-mão: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?” (Amado, 1933) O contraponto desse olhar cinematográfico é o exato oposto semelhante do filme literário de Glauber, como é definido por Ismail Xavier na apresentação do livro do cineasta sobre o cinema novo, salientando o crítico que o estilo de cinema engajado glauberiano privilegia o diálogo com a literatura nacionalista, com “gesto poético como articulação dos polos subjetivos e objetivo, emocional e racional” (XAVIER apud GLAUBER, p. 20).

Portanto, não é o enredo da narrativa literária adaptado na ação fílmica que define o diálogo entre literatura e cinema, ou a adaptação de um livro do escritor no filme do cineasta, mas, ao contrário, o desaparecimento do enredo romanesco na fotografia fílmica possibilita outro tipo de percepção da coincidência entre as duas obras, enfatizando a identificação imaginária e lírica atravessada pela prosa, e perceber

a subjetividade que não obscurece a razão objetiva do significado de uma obra representado na outra. Ambos, o escritor e o cineasta, confirmam seus interesses por um “momento poético”, o que define as suas aproximações em diferença, considerando os dispositivos mobilizados nas narrativas literárias e cinematográficas dos dois sobre um mesmo argumento realista.

As interpretações e impressões dos leitores de Jorge Amado e Glauber Rocha sobre as instâncias políticas de ambos também coincidem pelas contradições. Sobre isso, os dois travam um diálogo revelador no filme documentário *Jorjamado no cinema*, desvelando as potências intrínsecas das tramas narrativas na obra do escritor e do cineasta:

Jorge Amado para Glauber Rocha: (...) “vou repetir a pergunta: quando você vai filmar Terras do sem fim...”?

Glauber Rocha para Jorge Amado: “Filmarei! É uma promessa a mim mais do que a você (...) estou esperando a energia positiva ser materializada no puteiro grande...!” (ROCHA, 1979, 19 min).

O diálogo cifrado articula o lirismo de tensão e o pertencimento implícito de uma obra na outra; e ainda desvela os elementos literários de uma tradição que alimenta o estilo de ambos. A narrativa literária amadiana é espelhada na sua pergunta incisiva, ostensiva e insidiosa ao cineasta, trazendo uma matriz ética e estética da tradição do “Muito Riso e Pouco Siso” (HELENA, 1980), que vem da política e poética satírica de Gregório de Matos, passando pela insuspeita autoafirmação peremptória do condoreiro Castro Alves, o poeta baiano biografado por Jorge Amado à moda do cordel, que, para além da sua poesia abolicionista, tem versos como o de *Mocidade e Morte*: “Eu sinto em mim o borbulhar do gênio”.

Ampliando as projeções amadianas das matrizes poéticas da tradição barroca e romântica que se proclamam ativistas sem arrivismos, surge o devir geracional amadiano nos novos “gênios” baianos neobarrocos e neorromânticos, como figuras emblemáticas da transvalorização da arte nacional-popular, o próprio Glauber Rocha e João Ubaldo Ribeiro, que fazem parte dos movimentos, revistas e grupos literários e políticos. Em torno deles reflete o espelho amadiano, que conjuga a tradição do passado ao futuro, condensando e dispersando

imagens do projeto ético nacionalista e da estética antropofágica do diálogo acima que remete ao estilo enfático do escritor.

Em contraponto à pergunta de Jorge Amado, Glauber Rocha responde tal qual o mestre, absorvendo a tradição amadiana no reverso da fala originalmente glauberiana. O debate político real é dominante na conjuntura histórica do filme documentário realizado por Glauber sobre Amado, mas sem arrefecer a visão artística e ontológica de ambos sobre a nação, o que demarca a singularidade do diálogo do cineasta também com outras artes, da literatura às artes plásticas, passando pelo universo das culturas populares, revelando-se de forma explícita ou velada, a perspectiva da estética de massa e para as massas da obra de Jorge Amado. Glauber, na resposta a Amado, reafirma o lirismo satírico em diálogo com a tradição realista amadiana, confirmando uma poética realista mais radical na conjuntura do cinema moderno brasileiro, que demandava um diálogo popular através de filmes que superassem o modelo tradicional melodramático do cinema clássico. A crítica aos modelos éticos e estéticos nesse diálogo entre os dois é sutil, para quem desconhece o enredo da fala radical glauberiana, mas é explícita, para quem reconhece no seu texto o contexto das denúncias do cineasta contra as políticas da Embrafilme, que ele chama de “puteiro grande”, com a mesma sutileza/clareza da ironia crítica de Jorge Amado na definição do seu realismo.

Não custa recuarmos um pouco ao que já relatamos nesse artigo sobre o Deputado Jorge Amado, que, em 1948, foi responsável por aprovar a lei de proteção da indústria cinematográfica nacional, com normativa que será um dos pilares políticos da construção da Empresa Nacional de Cinema – Embrafilme, a mesma que para Glauber Rocha se desviava das suas prerrogativas nacionalistas. O escritor que cobra a promessa de filmagem do seu livro tem sua vida marcada pelo cinema e sua obra literária espelha a linguagem cinematográfica, seja na narrativa de continuidade telúrica, seja no projeto moderno de lirismo político nacional-popular; por outro lado, a reversão do drama realista telúrico amadiano é perceptível no transe dos personagens glauberianos. Mas no viés simultaneamente ontológico e desconstrutor do cinema de Glauber Rocha é provável que haja mais literatura de Jorge Amado do que nas “adaptações” dos seus romances por ou-

tros cineastas. Nessa reconstituição da nossa memória das primeiras leituras de Jorge Amado encenamos a contribuição dos estudos das políticas culturais e da comparação entre literatura e cinema na nossa formação de leitor amadoglauberiano, e, nesse sentido, concluímos com a afirmação de que há mais do lírico etapismo político do sertão de *Seara Vermelha* no etapismo desconcertante do devir nacional sertanejo tensionado no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), do que na cópia chapada desse mesmo romance amadiano no filme homônimo dirigido por Alberto D'Aversa no mesmo ano de 1964.

REFERÊNCIAS

ALVES, Castro. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ARAÚJO, Bohumila S. de; CAETANO, Maria do Rosário; FRAGA, Myrian (Orgs.). *Jorge Amado e a sétima arte*. Salvador: EDUFBA/Casa de Palavras, 2012.

AMADO, Jorge. *Seara Vermelha*. (Ilustrações de Carlos Scliar) São Paulo: Martins Editora, 1961.

AMADO, Jorge. *Cacau*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CERQUEIRA, Nelson. *A política do partido comunista e a questão do realismo em Jorge Amado*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1988.

DUARTE, Eduardo Assis. *Jorge Amado – Romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

OLIVIERI-GODET; SOUZA, Licia Soares de (orgs). *Identidades e representações na cultura brasileira*. João Pessoa: Idéia, 2001.

HELENA, L. *A Contra-ideologia da seriedade: antropofagia e cultura brasileira*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 62, p. 71 - 88, 1980.

NOVAES, Claudio C. *Aspectos críticos da literatura e do cinema na obra de Olney São Paulo*. Salvador: Quarteto Editora, 2011.

NOVAES, Claudio C. *Literatura e Cinema – adaptações brasileiras*. São

Paulo: Annablume, 2014.

NOVAES, Claudio C. (org). *Imagens Imaginários Movimentos* – literatura cinema & diversidade cultural. Feira de Santana: UEFS Editora, 2016.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema novo*. (Prefácio de Ismail Xavier). São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SÃO PAULO, Yves. *A metafísica da cinefilia* – uma leitura bergsoniana do cinema. São Paulo: Editora PI, 2020.

JORGE AMADO



OS VELHOS MARINHEIROS
OU

**O CAPITÃO DE
LONGO CURSO**

OS VELHOS MARINHEIROS: O OLHAR PICAresco SOBRE A DENÚNCIA SOCIAL EM TERRAS BRASILEIRAS

Denise Dias

Neste artigo analisaremos as afinidades entre *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, de Jorge Amado, e as características do gênero neopicaresco, reinventado-o a partir da picaresca espanhola clássica, especialmente sob o foco da denúncia social. O modelo picaresco sempre posicionou o pícaro às margens da sociedade. Com a neopicaresca não foi diferente, embora a divisão social na modernidade não se dê mais entre a nobreza e o terceiro estado, mas, entre a burguesia e o proletariado. A personagem central de *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* e o narrador-personagem se percebem excluídos socialmente e juntos encaram a sociedade desigual e promovem a denúncia de uma época repleta de injustiça. Assim, a narrativa desse modelo literário significa a inclusão literária das vozes apagadas, pertencentes aos discursos não oficiais, que, por sua vez, testemunham o valor literário e cultural de um povo.

Pedro Paulo Montenegro, no texto *O Romance de 30 no Nordeste*, comenta que “Jorge Amado fixa uma temática político-social [...]. A opressão contra os fracos aparece em seus livros com um toque de lirismo, em linguagem simples e de fácil acesso” (MONTENEGRO, 1983, p. 17). As narrativas do escritor grapiúna ocupou lugar de destaque na literatura brasileira, veio ao encontro das imensas camadas de leitores que estavam ansiosos por conhecer a autêntica realidade do homem brasileiro. Amado contava a situação de miséria e de opressão política em que o povo vivia, contudo era otimista em relação aos brasileiros.

Escritor preocupado com os elementos sociais, mas movido pelo humor debochado, o que não deixa de ser uma forma de visão política.

A obra *Os velhos marinheiros: duas histórias do cais da Bahia* é uma coletânea de duas novelas: *A morte e a morte de Quincas Berro Dáguas* e *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*. Nos dois textos, por meio do humor, o autor zomba das instituições burguesas, haja vista que a “produção literária do autor” sempre assumiu “claramente um posicionamento em relação a seus principais problemas sociais políticos e culturais” (GODET, 2014, p. 21). A hipocrisia e o modelo social é ridicularizado graças à inserção do realismo maravilhoso e do picaresco. Desta feita, nossa proposta, nesta parte, é delinear o comportamento do malandro enquanto herdeiro do pícaro, cuja principal função é a de denunciar os movimentos sociais numa sociedade corrupta e estratificada.

Em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, Jorge Amado aperfeiçoa, em tom de histórias de marinheiro, os efeitos cômicos de denúncia social, o que constitui uma face realista da sua obra. Assim, constrói a imagem de um homem, Vasco Moscoso de Aragão, que de um momento para outro, é agraciado com o título de Capitão-de-longo-curso que o transforma numa figura de grande importância na hierarquia da Marinha Brasileira.

Ali, em Periperi, no sereno balneário litorâneo baiano onde conviviam doutores ilustres, ricos comerciantes, senhoras de respeito, aposentados, funcionários públicos e desocupados, Amado engendra a crítica picante à sociedade pequeno-burguesa, ancorada na burocracia e na pompa. O autor aponta para uma crônica de costumes, vislumbrando a sucessão de eventos que aconteceram na sociedade baiana do começo do século XX. A realidade da Bahia é remapeada e redesenhada.

A história de Vasco Moscoso de Aragão coincide com o crepúsculo da República Velha de Getúlio Vargas. É o que nos confirma o narrador no primeiro capítulo da narrativa. *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* estabelece, de modo explícito, os contextos temporais marcantes do Brasil. Nesse aspecto, Jorge Amado tem o cuidado de datar os fatos dos enredos de seus romances, situando-os em um determinado período da história nacional. Daí, o interesse em aproximar o contexto histórico à trama romanesca.

A narrativa amadiana é constituída por várias personagens secundárias que compõem o contexto histórico à época, que viviam de aparência dedicavam-se aos estáveis casamentos por interesse, enquanto a alta sociedade masculina frequentava os prostíbulos e salões de festa. As cenas que compõem a narrativa ora estudada representavam o quotidiano de maneira real.

São esses personagens que funcionavam como suporte de Vasco Moscoso e do narrador-personagem que juntos construíram representações da estrutura social-cultural-econômica da narrativa ficcional em foco. Destaca-se a crítica de costumes que sobrevém à classe burguesa “como sinal dos tempos e das naturais mudanças operadas nas estruturas”, atuando contra a ordem social e econômica naquele momento (MOISÉS, 1967, p. 324).

A aproximação com o romance do gênero picaresco não será somente na semelhança entre as atitudes e comportamento do protagonista anti-herói e o narrador-personagem também anti-herói, alinhando com o neopícaro. Podemos rastrear outros traços comuns que aproximam *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* das novelas *Lazarillo de Tormes*, *El Buscón* e *Guzmán de Alfarache*, como obras com cunho picarescas, no que se refere à denúncia social.

González esclarece que “um dos traços marcantes de *Lazarillo* é, sem dúvida, a crítica à sociedade contemporânea feita pelo autor [...]. E tal sentido crítico viria a ser depois um dos traços comuns a todos os romances chamados picarescos” (GONZÁLEZ, 1988, p. 14-15). Bataillon, em seu turno, no viés díspare, afirma: “*s’il ya dans ces romans une peinture de la société, elle est singulièrement fragmentaire et incomplète*” (BATAILLON, 1931, p. 5)¹. A verdade é que a narrativa neopicaresca oferece – mesmo que incompleta e fragmentada – por sua vez, para além das aventuras do protagonista, uma radiografia de momentos humanos que compactuam com a conjuntura social.

É o que certificamos no segundo episódio intitulado “Fiel e completa reprodução da narrativa de Chico Pacheco, apresentando substancial quadro dos costumes e da vida da cidade de Salvador nos começos do século, com ilustres figuras do governo e ricos comerciantes, enjoadas donzelas e excelentes raparigas”. O autor ridicula-

1. Se existe nesses romances a pintura da sociedade, ela é singularmente fragmentada e incompleta (tradução nossa).

riza a sociedade, satirizando “as galas, as pompas e as falsidades do poder” (LUCAS apud AMADO, 2009, p. 276).

O narrador-personagem, ao denunciar a burla da concessão da Patente mais alta da Marinha Mercante a Vasco Moscoso, revisa os mecanismos de exploração e de autoridade que estruturavam o regime de ditadura. Vasco Moscoso de Aragão adquiriu prestígio social recorrendo à influência dos protetores, quais sejam: o comandante Georges Dias Nadreau; o coronel Pedro de Alencar; o doutor Jerônimo, bem como os tenentes Lídio, Mário e Garcia.

Nesse contexto as personagens rompem com as regras morais e ludibriam a sociedade, desenhando, como comenta Batista, [...] a caricatura do homem e o amplo retrato dos costumes[...] (BATISTA, 1972, p. 105).

É, portanto, a partir da ação fragmentada das personagens secundárias que o leitor estabelece a visão geral do contexto social e político da época. Diante desse quadro, que fotografa a desmistificação das estruturas políticas, podemos encontrar a essência de uma sociedade picaresca. Os amigos de Vasco, sensibilizados com o abatimento do companheiro, resolvem ajudá-lo. Emerge do episódio uma crítica contra as mesquinhas que orientam o jogo do poder.

Dentro dessa estrutura existe a produção de uma tipologia pícaresca. As armas de Vasco são similares às do pícaro clássico. É um anti-herói sagaz que se aproveita das influências para construir uma vida falsa baseada num título também falso. Ele é, portanto, “o reflexo da própria sociedade a que se opõe, se é que podemos ver nele os sintomas de seu tempo: hipocrisia, falsos valores, preconceitos” (MILTON, 1986, p. 39-40).

O narrador-personagem costura a sátira social a começar pela atitude do Comandante Nadreau na farsa da tese do concurso e no exame oral ante a banca examinadora. A sabatina ao candidato consistia apenas nas meras respostas previamente decoradas. Nessa passagem, o narrador-personagem revisa de forma sistemática os mecanismos de autoridade e, conseqüentemente, de exploração do trabalho alheio que se adentram nas instâncias da sociedade.

É oportuno observar que a distribuição de títulos de Capitão-de-longo-curso era uma ação costumeira, reconhecida como “cartas de

borracha” (AMADO, 2009, p. 149). Ressaltamos assim, mais um aspecto satírico e zombador do episódio. A sociedade contemporânea revela-se picaresca por aceitar plenamente a astúcia e a trapaça como forma a estabelecer o exemplo da ordem na própria desordem, o que categoricamente evidenciou Antônio Candido (2006).

É evidente “la dénonciation des pouvoirs, de l’exploration de l’homme par l’homme” (PINÇONNAT, 2016, p. 90)². Evidencia-se a exploração do conhecimento de outrem, pois a pesquisa de Vasco foi elaborada pelo Tenente Mário “sua tese de formatura” (AMADO, 2009, p. 139). Sem dúvida, a história aponta os rumos sociais e ideológicos nos quais o pícaro/malandro se instala como figura suscetível a aproveitar as oportunidades para promover a própria mobilidade social.

Nessa contextualização, não se pode negar que na obra Vasco Moscoso, pícaro/malandro, beneficiou-se da própria influência para promover a escalada social, aproveitando, assim, para zombar da sociedade burguesa e denunciá-la.

Nesse ponto, o romance indica rumos para o gênero neopicaresco, primeiro, porque o Vasco “est un gueux moderne, un marginal qui, à un moment ou un autre du récit, fréquente les franges délictueuses du monde social” (PINÇONNAT, 2016, s.p.)³. E segundo, porque a obra de Jorge Amado pode ser considerada como um espaço importante de denúncia da desigualdade social, frisando a divisão nítida de classes sociais, ao revelar o ambiente conflituoso.

Como técnica literária, a sátira é utilizada sob a forma de intervenção política. O principal objetivo é despertar a mudança tanto no campo político como social. Essa ridicularização categórica e austera é a arma que Jorge Amado tem para expor suas ideias e descrever a realidade. Não tem como meta o humor, mas sim a crítica social, incluindo a política. Contudo, existe uma forte tendência para o cômico e até mesmo para o irônico.

Por seu aspecto de denúncia e crítica, a sátira é na sua essência paródica. Construída por meio de rebaixamentos de pessoas ou ainda de instituições sociais. Por denunciar o que está errado, chega a promover o riso de escárnio. Jorge Amado, com sua “capacidade de observação

2. A denunciação do poder, a exploração do homem pelo homem (tradução nossa).

3. Seu protagonista é um mendigo moderno, um marginal que, num ponto ou outro da história, pratica ações criminosas do mundo social (tradução nossa).

social”, utilizou a fórmula certa para evidenciar os falsos valores burgueses (BRUNO, 1972, p. 152).

Seguindo esse crivo, o leitor, por intermédio da sátira, é convidado a refletir sobre as ações do Comandante Nadreau, que organiza, de maneira torpe, o título para o amigo Vasco Moscoso. O narrador aproveita para censurar não só as artimanhas do poder, mas também os indivíduos que as promovem, indicando os comportamentos perniciosos, a ponto de evidenciar a degradação dos valores morais.

A picaresca é uma modalidade literária em que o protagonista, o pícaro, como esclarece Milton, “contempla, com os olhos críticos e mordazes, as camadas sociais que pairam sobre ele, para desnudá-lhes os falsos valores, a hipocrisia geral que estrutura as relações sociais”. Diante de uma sociedade falsa e dissimuladora, o pícaro se utiliza de artimanhas para conseguir ascensão social de qualquer maneira, com o único objetivo de “vencer as adversidades” para preservar sua liberdade (MILTOM, 1986, p. 6). É um ser rebelde e contestador, não revolucionário e que não visa melhorar a sociedade, apenas a transforma em algo desprezível. Embora prevendo que a honra deva existir em todos os estratos sociais, age apenas em proveito próprio. Por isso provoca o riso e o prazer.

No segundo episódio da obra, o narrador descreve a vida do Sr. Vasco Moscoso de Aragão nas noites da pensão de Monte Carlo. Carol, a dona do cabaré. Patroa sábia que acolhia os fregueses com “a boca entreaberta com um sorriso” (AMADO, 2009, p. 85), obtendo vários favores do poder público graças às amizades e aos frequentadores do bordel.

Carol é coadjuvante de várias situações insólidas que acontecem na casa noturna como, no capítulo “Do rapto de Dorothy com um desembargador de ceroulas”, nesse episódio o narrador heterodiegético ironiza do poder judiciário ao retratar o quadro humorístico o que degradação da justiça na figura do desembargador Rufino. A covardia dessa personagem é ridicularizada. É notório o rebaixamento do Poder Judiciário, o porta-voz da ideologia do dominante. A sátira denunciadora reflete a indignação da sociedade diante dos despautérios que se perpetravam nas entidades sociais e nos poderes públicos. A passagem ganha destaque de paródia, fazendo com que o leitor reflita

sobre uma época cujos atos são tão mesquinhos quanto as atitudes das personagens.

O poder heroico e modelar atribuído ao judiciário é desmistificado. A exposição do desembargador Rufino com “as vacilantes pernas metidas nas ceroulas de algodão” rebaixa o próprio autoritarismo, já que diminui o representante judicial, signo de poder, a um homem sem coragem, medíocre (AMADO, 2009, p. 123). Com efeito, lembramos nas palavras de González, que a crítica satírica da picaresca é o despertar da “derrubada dos mitos da heroicidade mediante a denúncia do vazio em que se apoia a sociedade que cultua esses mitos” (GONZÁLEZ, 2010, p. 313).

Com esses elementos, o narrador -personagem efetiva o registro da crítica social e de costumes da época retratada no Estado da Bahia, mas a verdadeira intenção era de contar o Brasil e fazê-lo popular. Com muita habilidade, justapôs o poder judiciário integrando-o com a vida de malandragens no cabaré, ao sabor de muita comida, bebida e vadiagens. Para utilizar as palavras de Candido, enquadrou “a realidade social e espiritual do País” (CANDIDO, 2006, p. 10).

Na verdade, o cabaré figurava como lugar de contato permanente entre as classes sociais. De um lado, a burguesia, representada pelos amigos de Vasco, os “cinco rapazes, vestidos todos de brim branco HJ. Elegantes chapéus de palhinha, elegantes bengalas, polainas e bigodes frisados” (AMADO, 2009, p. 84). De outro, a classe não burguesa assinalada pelas prostitutas e vagabundos. As relações humanas se misturavam o tempo todo num ambiente não só de conflito, mas também de convívio. Verdadeiramente, uma metáfora histórica da desigualdade no Brasil. Daí, é possível constatar que a Pensão Monte Carlo é um ambiente que estabelecia o contraste entre as personagens que norteavam a sociedade da época, permitindo a denúncia social, inferindo os valores burgueses.

Assim, frente à convivência no palacete de Carol, as artimanhas “das velhas estruturas sociais” são redimensionalizadas (CANDIDO, 2006, p. 10). O neopícaro traz à tona o indigno. Evidencia-se, então, a prática do cômico para transcender o avesso à realidade.

Em *Os velhos marinheiros*, o narrador brinda o leitor com figuras e símbolos de uma época na qual os poderosos e ricos são como senho-

res feudais. Jorge Amado conta os “problemas concretos do homem” frente à política da era Vargas do Estado Novo (GODET, 2014, p. 47). O escritor modernista faz uma literatura que “reflete com tamanha fidelidade, e ao mesmo tempo com tanta liberdade criadora, os movimentos da alma nacional” (CANDIDO, 2006, p. 11).

A respeito do narrador é interessante analisar o desabafo na passagem do concurso literário, no capítulo “Instituto Histórico e Geográfico para monografias históricas, modesto prêmio em dinheiro e impressão do trabalho selecionado a expensas do Instituto”. O prêmio fora-lhe negado por não possuir o título de doutor. A originalidade, contudo, reside no fato de serem somente dois concorrentes no concurso público.

Apesar do esforço em relatar “o nome completo, a filiação, as datas e locais de nascimento e morte, colégios e faculdades frequentados, cargos exercidos, obras realizadas, os feitos consideráveis de cada um dos vice-presidentes”, não conseguiu a premiação. O narrador-personagem descreve seu desapontamento. Nesse momento, atribui seu insucesso à sua falta de título já que, ironicamente, o prêmio foi “atribuído ao outro único concorrente, o doutor Epaminondas Tôrres” (AMADO, 2009, p. 116). Acirra-se, à vista disso, a sua indignação pela ausência do título. Podemos entender que essa trajetória existencial se iguala ao choque áspero com a realidade circundante do pícaro clássico espanhol, a qual serve de maior pretexto para as malandragens.

O narrador-personagem vive uma situação similar à de Vasco. Ambos se sentiam excluídos da sociedade burguesa por carecerem dos diplomas. O que está em jogo aqui é o combate à consciência alimentada por uma sociedade que vivia de dissimulação e engano. Tanto para Vasco Moscoso quanto para o narrador-personagem “um título recomenda um nome, dá-lhe importância, abre portas e braços, força a consideração” (AMADO, 2009, p. 117-118). Nesse sentido, o narrador vale-se da sátira para expor a hipocrisia social, protagonizando a aventura da escalada social.

Outra característica se faz possível, se para o pícaro espanhol a limpeza de sangue representava a herança nobre. Agora, no horizonte moderno, na neopicaresca, a nobreza corresponderá à titulação. A certificação era a mola propulsora que impulsionaria a ascensão social ao mundo burguês.

Sob esse ângulo, trazemos à tona a colocação de González ao afirmar que a “diferenciação da picaresca para a neopicaresca é a sociedade enfrentada pelo pícaro” (GONZÁLEZ, 1988, p. 52). Agora, a sociedade, antes nobre, diferencia o processo criativo de promoção social do malandro.

É no terceiro episódio da narrativa em análise: “Minuciosa descrição da imortal viagem do comandante a comandar um Ita, dos múltiplos sucessos de bordo, românticos amores, discussões política, visita gratuita às cidades nas escalas, com a célebre teoria das baqueanas e os ventos em fúria” que o Comandante transmutou-se verdadeiramente em Capitão-de-longo-curso. Isso nos permite observar a reação de Vasco, enquanto personagem detentora do poder, em outro nível de enunciação.

Começamos por analisar pelo capítulo “Do comandante presidindo a mesa de bordo, em mar agitado, com ameaças de revolução intestina e intestinal”, em que o protagonista demonstrou a completa ausência de interesse pela causa política do Brasil. Num esforço até mesmo metafórico, os enjoos estomacais são comparados ao desdém e ao desencanto com o quadro sociopolítico da época. Já no título percebemos o jogo espírituoso das palavras “intestina e intestinal”. Intestina, aqui, faz referência tanto ao que acontece no interior de um determinado grupo social quanto à indisposição alimentar do Capitão.

A força dessa cena consiste no fato de o Capitão ser obrigado a presidir as refeições com os passageiros apesar das náuseas provocadas pelo balanço do mar. Revela-se, nesse momento, a falta de habilidade com as indisposições provocadas não só pelas oscilações marítimas, mas também pelas incertezas políticas. Naquela noite, sentou-se com senador Dr. Homero Cavalcanti e o deputado federal Dr. Othon Ribeiro, estavam a parlamentar sobre administração governamental:

— Getúlio Vargas não é louco, não vai se meter com esses alucinados. Então eles iriam fazer um movimento para botar Getúlio no Catete? Se tivessem alguma possibilidade, não era Getúlio quem iria governar. Seria o Isidoro ou o Prestes. Não pensa assim, comandante (AMADO, 2009, p. 174).

O narrador registrou, então, a desaprovação do Capitão acerca da administração presidencial à época. É como se desdenhasse o confron-

to dos discursos sociais. Vasco não se sentiu confortável com a situação e aproveitou-se para satirizá-la – “não olhar para a sopa, um creme branco, repugnante, de todo contraindicado nas condições do mar naquela noite” (AMADO, 2009, p. 174). O engajamento político-social pode oferecer consequências com as quais o neopícaro não quer se envolver, já que não visa à revolução. A picaresca é o gênero da literatura que apenas percebe, excepcionalmente, os problemas coletivos, com a neopicaresca será igual.

Continuando na cena do jantar, a figuração do prato principal é ainda pior: ocasionou “uma pura e revoltante provocação, aquele outro prato, posta de peixe a nadar em molho de tomate e camarões, acompanhada de purê de batata onde se viam amarelos filetes de manteiga”, o que contribuiu para distrofia do momento. “Bastava bater os olhos naquele horror e o estômago embrulhava-se...” (AMADO, 2009, p. 174). É como se tal situação simbolizasse a ruína dos homens. Daí, como pícaro, o Comandante decidiu não emitir sua opinião sobre o assunto.

O comportamento do deputado evidencia o deboche aos assuntos públicos, visto a falta de compostura ao “contar de revolucionários e conspirações, a engolir vorazmente os pedaços de peixe, os camarões, o amanteigado purê” (AMADO, 2009, p. 174). O narrador intruso ao igualar a forma grotesca com que a personagem come e discursa sobre os revolucionários provoca tanto no leitor como no Capitão, uma sensação repugnante de animosidade, evidenciando, nas entrelinhas, a intenção política do Comandante e também do deputado da Paraíba. As ações da personagem protagonista conduzem ao rebaixamento de ordem corporal, tudo lhe é contrário – a conversa e o cardápio – causando-lhe naupatia. Na verdade, subjacente, o acontecimento denota a denúncia social expressa nas entrelinhas do texto. Instala-se, então, a correspondência entre a picaresca clássica e *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, já que ambas promovem a delação da ideologia “dominante assumida pelo povo” (GONZÁLEZ, 1988, p. 36).

Desse modo, na primeira metade do século XX, em vista do quadro de crise econômica e social, progressiva e contemporânea, a literatura neopicaresca, ao despertar a sátira, responde às carências dos esquecidos na marginalidade. O sucesso do narrador-neopícaro é incontestável, recorrendo à malsinação, garante a finalidade educativa da narrativa.

Tal ato é compatível com objetivo da picaresca atualizada: delatar, de forma jocosa, com o intuito de provocar o riso e o júbilo, uma sociedade falsa. O pícaro, à sua maneira, promove a visibilidade dos excluídos, no caso os revolucionários, o que acaba sendo útil para ele mesmo, já que sua conduta não modifica “os esquemas estabelecidos pelos diversos segmentos detentores do poder” (MILTON, 1989, p. 8).

É necessário, nesse ponto, não perder de vista os apontamentos de González ao explicar que a sátira na picaresca clássica, “não tende à abstração, mas decorre dos fatos narrados e dos seus protagonistas” (GONZÁLEZ, 1988, p. 35). O leitor, no fragmento acima da obra analisada, é quem avalia o universo do Capitão-de-longo-curso rodeado pela elite política. Nesse domínio ele se reduz ao nível inferior, prefere não emitir opiniões políticas, pois sua posição é conservada por aparências.

É, ainda, no terceiro episódio, na parte “Do Ita navegando ao sol, capítulo quase folclórico, a ler-se com o acompanhamento musical de ‘Peguei um Ita no norte’, de Dorival Caymmi”, em que o navio vai tecendo o espaço metomínico da sociedade burguesa. Os passageiros seguem viagem agregados em grupos, de forma a revelar a hierarquia econômica, cultural e social.

O olhar crítico e investigativo do narrador heterodiegético explora a segregação das relações hierárquicas de toda sorte de pessoas, em uma grande metonímia da sociedade brasileira. O espaço examinado apresenta as características da coletividade, é uma zona de combate e de encontros,

Era um desses Itas nos quais desceram do Norte e do Nordeste os políticos e administradores, os poetas e os romancistas, os “cabeças-chatas” impávidos e pobres, de peito aberto e indômita resistência às cruezas da vida, feitos de vivacidade, de imaginação e força de vontade, dotados de dom da improvisação e do poder de criação, nascidos nas terras áridas, batidas pela seca, ou nas barrancas dos rios gigantescos de cheias colossais, os paraenses e baianos, os pernambucanos e cearenses, alagoanas, maranhenses, sergipanos, piauienses, os papa-jerimuns do Rio Grande do Norte (AMADO, 2009, p. 181).

Como se observa, a população presente no Ita representa a mestiçagem ética e cultural, uma forma de incitar o protesto à exclusão

social. A discriminação é a tônica nesse relato, o narrador observa as prostitutas “relegadas em geral à segunda classe”. De fato, no espaço do navio, as personagens convivem entre si de forma a revelar os falsos valores burgueses, por isso passa a representar “espaço multifacetado, em que coabitam e se cruzam alteridades diversas” como, nas palavras de Godet, acontece no universo de *O país do carnaval* no espaço do pelourinho (GODET, 2014, p. 58).

O narrador neopícaro, nesse capítulo, não se preocupa em satirizar ou mesmo ironizar os costumes da época. Empenha-se, sob o enfoque do excluído, em relatar os acontecimentos cotidianos e transmitir as mudanças tecnológicas em uma bela crônica de costumes do início do século XX. Isso acontece porque a personagem literária picaresca ou mesmo a neopicaresca é caracterizada por ocupar a base da pirâmide social, por ser um herói às avessas que tende a ocupar lugar de um mero observador.

Realmente a picaresca é um gênero literário organizado na voz de um anti-herói, caracterizado pela inatividade de um observador pacífico, um malandro, no caso da neopicaresca brasileira. O malandro, neopícaro brasileiro, não é um líder político, antes um mensageiro das mazelas coletivas “capaz de revelar, pela ótica do marginalizado, o reverso dos valores sociais” (MILTON, 1989, p. 9). Na obra da qual o trecho acima é parte, o narrador sutilmente provoca o leitor a meditar sobre o comportamento das personagens secundárias e coadjuvantes.

Na medida em que o narrador-personagem apresenta as personagens secundárias, coadjuvantes, e os núcleos do navio, convida-nos a refletir em prol das tensões socioeconômicas da época. O trecho acima destaca o desmerecimento do grupo de artistas aos olhos da sociedade burguesa – “no deboche com mulheres de teatro [...] na vista de todo mundo”. Assim, de tudo que nos expõe, ou mesmo deixa aparecer, não resta dúvida: trata-se de comportamentos que encorajam a exclusão social. No microcosmo, nos é revelada a anulação dos valores morais, das normas e principalmente das regras de conduta humana.

Ainda no navio, o Comandante resgatou o cotidiano ordinário e miserável dos passageiros. Com efeito, sendo o protagonista neopícaro, destaca-se a compulsão constante de enfrentamento. O Capitão-de-longo-curso encontrava-se em uma situação favorecida para

espreitar determinadas cenas do cotidiano, que geralmente seriam inatingíveis aos olhos do leitor. Sob olhar próprio do neopícaro não só as prostitutas são percebidas, mas também todos os seres que viviam à margem da sociedade.

Não obstante, reconhecemos na obra, o espaço de resistência, já que o escritor demonstra as mazelas sociais fortemente marcadas pelo preconceito. Jorge Amado trouxe para a literatura assuntos que incomodavam a sociedade burguesa. Nesse viés, Candido declara que “a literatura é, pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (CANDIDO, 2006, p. 84). A literatura tem, então, as funções sociais de formar e (re) democratizar, quebrando paradigmas vislumbrando a formação de novas opiniões.

É sob esse prisma que o século XX é reconhecido não só por seus avanços tecnológicos, inovações, mas também pela liberdade de expressão vigorosamente marcada pela representação das culturas populares. Os escritores, com o modernismo, tiveram a oportunidade de expressar aquilo que lhes era contemporâneo, inserindo nas falas de suas personagens os relatos de uma sociedade injusta. Em outras palavras, os percalços vividos na ficção podem ser reconhecidos na sociedade real, a perfeita tipificação social (característica própria do movimento literário neo-realista). Nesse horizonte, a história é recuperada e completamente desmistificada, revelada ao leitor pelo prisma de Capitão Vasco Moscoso de Aragão.

Por esse caminho, o protagonista, Capitão-de-longo-curso, obcecado com os detalhes, observava a origem dos retirantes que buscavam, sobretudo, a vida na cidade de São Paulo, pois segundo Lucas, em seu estudo sobre “A pedagogia do espaço no romance amadiano” no livro *Jorge Amado Leituras e diálogos em torno de uma obra*, era considerada “o lugar mítico, a terra prometida industrializada que atrai os imigrantes do Nordeste em fuga simultânea dos períodos de seca, do arbitrário dos grandes proprietários e de subemprego crônico” (LUCAS, 2004, p. 198). Desiludidos os passageiros regressavam à terra natal – “dramática pobreza, retirantes fugidos” – a realidade da vida, com “cheiro de sangue” como bem declarou Jorge Amado (1972, p. 24). Homens e mulheres desconsolados, que retornam ao sertão

em um “espetáculo deprimente”, onde “queriam morrer”, já sem esperanças (AMADO, 2009, p. 191). Esses pormenores contribuem para uma análise minuciosa da realidade social, a própria representação da dilacerada história brasileira vista a partir da representação da imigração do norte para o sul do país.

Nesse contexto em que os retirantes voltavam desanimados percebemos que o “espaço citadino” devorou “o ser humano, transformando-o(s) em sua vítima” assim como pondera o estudo de Godet sobre o “O país do carnaval” (GODET, 2014, p. 57). O Comandante não deixa de perceber as condições cruéis e até mesmo inumanas às quais a terceira classe é submetida. A esse respeito, é relevante observar que a cena é apresentada pelo prisma do neopícaro, uma criatura parida por uma sociedade opressora, que excluía e petrificava os seres em sua condição social.

O Vasco Moscoso, agora comandante, ao contemplar os retirantes da terceira classe, citando Candido, em seu estudo sobre a relação da literatura com a sociedade, podemos dizer que Amado “evidenciou a realidade dos solos pobres [...] da miséria pasmosa das populações” (CANDIDO, 1989, p. 141). O entendimento que resulta é de pessimismo e desesperança, a saga do brasileiro nordestino não logrou nenhuma solução, ao contrário, apontou para um triste fim. Por isso, é correto afirmar que o texto descortina a realidade dos estratos sociais mais baixos para proceder à tomada de consciência do leitor.

O Capitão-de-longo-curso, durante o “bordejo”, reage como se não quisesse sentir o sofrimento e a desilusão dos passageiros da terceira classe. Ele, então, retornou à segunda classe, “voltou às modinhas e sambas da segunda classe”, como se quisesse esquecer o desalento visualizado. Com essa atitude, compreendemos que a única intenção de Vasco Moscoso foi a de apontar o sofrimento humano. Essa é uma característica do neopícaro: denunciar a realidade. Trata-se da aceitação da sociedade tal qual ela é, proporcionando apenas o relato das misérias humanas. Nota-se que o neopícaro é um ser egoísta, preocupado com seu bem estar. Vasco preferiu a alegria da segunda classe que o descontentamento visível da terceira classe.

No mesmo fragmento, observamos que a narração assegurou a tradição cultural inserida na criação musical. As modinhas e o samba,

arte legítima do povo, encarnam a cultura popular, livre de qualquer tipo de preconceito. O conhecimento da exclusão e da melancólica fez reavivar o povo brasileiro, promovendo o “fortalecimento dos laços sociais” por intermédio da cultura popular (GODET, 2014, p. 61).

O navio, por conseguinte, é a imagem metonímica da sociedade, pois desempenha uma função peculiar na narrativa por significar o espaço de convivência, explorando a formação da ordem social e a graduação hierárquica brasileira. O realismo da narrativa assume uma dimensão valorizada por exercer uma visão contundente dos estratos sociais. É por meio dessa representação que o Capitão-de-longo-curso percebe as esferas do poder e da miséria humana. A embarcação incorporou claramente a organização social a qual o neopícaro quer denunciar as personagens aprisionadas em suas castas: primeira classe; segunda classe; terceira classe, cada qual com suas características.

Na vontade de expor mediante a ficção literária a sociedade, Jorge Amado construiu um excelente espaço topográfico próprio para a reflexão sobre a alienação que impede a compreensão do sofrimento humano, tornando Vasco quase que insensível, ele não quer permanecer na terceira classe, não quer ser testemunha do descontentamento humano; o abuso de poder, a condição de Comandante mascara sua função social, inibindo até mesmo a cantoria da mulata e o divertimento sensual dos estudantes e das meretrizes; a discriminação, sempre presente na sociedade, aqui percebida pela segregação das classes na embarcação.

O sistema hierárquico no navio, metonimicamente em relação ao Brasil, exterioriza-se de duas formas: a primeira, na terceira classe, pela percepção da dor existencial e da miséria econômica. A segunda, em contraposição, na outra ponta do navio, pela elite burguesa concebida por viajantes bem vestidos, limpos e alegres: em “ternos de casimira e as toaletes de jantar” (AMADO, 2009, p. 191). O narrador pinta um quadro analítico da sociedade, sob o olhar dele, outro mundo é revelado. Conforme Antonio Candido (1989), quanto maior for o conhecimento da triste realidade, maior será a vontade de denunciar a autoridade econômica e política. Isso explica a dimensão árdua da crítica sociocultural da obra.

Contudo, mesmo assim, o Capitão-de-longo-curso empenha-se em transpor a separação dos estratos sociais bem demarcados, solicitando que a mulata continue a cantar. Notamos que, na cena, a intenção da personagem é de construir outra concepção de ordem por meio da interação entre as classes econômicas, o que não foi possível: “Mas as raparigas não relaxavam a posição de forçada compostura, não voltava a mulata a cantar. Uma pena, pensou Vasco, retirando-se” (AMADO, 2009, p. 192). O pensamento do protagonista é entrecruzado pela voz do narrador, marcada pelo verbo “pensar”, tal procedimento contribui para o que leitor perceba a profundidade do sentimento de decepção social manifestado.

Na contramão do realismo socialista, diferente do romance *Os capitães da areia*, Jorge Amado no episódio acima, demonstra que, em busca do verossímil, *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, como os romances picarescos e neopicarescos, termina por apresentar várias inconsistências da sociedade. Sob o prisma do narrador ou do protagonista transparece a violência cotidiana, fica nítida a hierarquia social. As inquietações humanas assumem claramente o inconformismo, as desigualdades sociais, as decepções coletivas e individuais são reveladas ao leitor durante o itinerário realizado pelo Comandante no convés do navio, sob a forma de crítica social. Portanto, Jorge Amado promove o

[...] desmascaramento social — fazendo presentir a passagem da “consciência de país novo” à “consciência de país subdesenvolvido”, com as consequências políticas que isto importa. Apesar de muitos desses escritores se caracterizarem pela linguagem espontânea e irregular, o peso da consciência social atua por vezes no estilo como fator positivo, dando lugar à procura de interessantes soluções adaptadas à representação da desigualdade e da injustiça (CANDIDO, 1989, p. 160).

Ao fim e ao cabo da viagem, revela-se o verdadeiro imbricamento social. Os caminhos dos viajantes se misturam num espaço de resistência representado pelo navio sob o comando do Capitão Vasco Moscoso de Aragão. Essa amálgama é importante para compreender a mistura social, contribuindo para a construção da coletividade brasileira.

Vasco Moscoso, agora integrado à sociedade, instalado em outra hierarquia social, conduziu o relato das adversidades coletivas, cumpriu o papel do neopícaro. Observa-se, assim, a dramática pintura dos dramas sociais e da legião de marginalizados. Uma grandiosidade de personagens que desenham o paradigma da sociedade em uma existência efêmera, com seus dramas e suas esperanças.

A obra traz para o centro as personagens periféricas, divulgando uma diversidade visível, num movimento centrípeda. O contexto social dos passageiros no Ita é a grande metáfora da sociedade brasileira. O navio denota a vida, em uma navegação perigosa, repleta de possíveis infortúnios. Mediante o olhar do Capitão Vasco Moscoso de Aragão, constatamos “a insistência constante na representação exata da realidade” (ROSENTHAL, 1975, p. 89). Isso estabelece os traços picarescos na obra ao expor “a crítica da realidade social imediata” (GONZÁLEZ, 2010, p. 302). A investigação da realidade é empreendida a partir de considerações das relações socioculturais.

Seguindo essa linha de análise, constatamos que o propósito de *Os velhos marinheiros* ou o capitão-de-longo-curso é a denúncia da sociedade “*fortement picarisée, du haut en bas*” (BATAILLON, 1931, p. 16)⁴. Certificadas sob a observação do narrador, as personagens engendram a crítica social bem humorada semelhante à dos antigos bufões.

A obra de Jorge Amado é perpassada pelo humor e pela sátira. Logo, promove uma devastadora crítica à burguesia, indagando sempre as circunstâncias ambíguas e paradoxais nas quais são apresentadas. Dessa maneira, temos a percepção e compreensão de determinadas práticas sociais demonstradas nos diversos eixos de poder. Tal mecanismo traz para a concretude do leitor ações que, a princípio, pareciam ignoradas por um grupo social. Assim, ajustamos a função da literatura enquanto instrumento tanto de ataque como de defesa, firmando a exploração do homem pelo homem.

Ao final da narrativa, o narrador debocha do colonizador português. O comandante, ao aportar em Belém, desconhecedor das normas de navegação, exagerou nas amarrações. Ordenou aos marinheiros que usassem todos os tipos de correntes para segurar o navio ao cais, mesmo sendo um belo dia de águas tranquilas e céu azul, convertendo-se

4. Fortemente astuta, em todos os níveis (tradução nossa).

em motivo de zombaria no porto. Vasco é desmoralizado ante os passageiros e tripulantes.

Entretanto, aconteceu o inesperado, naquela noite, uma misteriosa tempestade sobrevém em Belém, como um *deus ex-machina* das antigas tragédias gregas. O único navio a permanecer intacto no cais é o do Comandante Vasco Moscoso de Aragão. Com efeito, alvo de louvores e de sensatez, o Capitão foi transformado em herói nacional, glorificado pelo povo baiano, para deleite dos moradores de Periperi, em uma clara antítese ao sábio navegador português Vasco da Gama. Portanto, *A completa verdade sobre as discutidas aventuras do Comandante Vasco Moscoso de Aragão* equilibra-se entre o entusiasmo do fantástico e a necessidade social do realismo.

As atitudes de Vasco Moscoso de Aragão e do narrador-personagem aludem à reflexão de uma sociedade mantida sob a dependência da elite dominadora. A picaresca é, pois, um gênero literário que permite a reflexão sobre uma sociedade corrupta, demonstrando os contrastes sociais. O pícaro/neopícaro é o agente denunciador, apenas isso. Em busca da ascensão social, ele se engaja nos esquemas sociais ímprobos. González aponta que o “mais grave não é a hipocrisia dos homens [...] é a incapacidade de Lázaro de ver a si próprio como membro do mesmo universo corrompido que denuncia”. Em outras palavras, o neopícaro passa da condição de denunciador para integrante da corrupção, passa a “fazer parte da estrutura que encarna o suporte ideológico dessa sociedade de aparências” (GONZÁLEZ, 1994, p. 126-127).

À vista disso, entendemos a alusão da obra à realidade social, revisitando todo sistema que se encontra apoiado em falsos valores. O neopícaro se integra à sociedade, visando “expor a hipocrisia dominante mediante constantes paradoxos que culminam na contradição constante entre o que o narrador [...] diz e o que o leitor percebe” (GONZÁLEZ, 2010, p. 302).

Compreende-se, agora, que é no processo de “alienação” do pícaro onde reside a crítica mais forte à sociedade corrupta em que o neopícaro se move. A narrativa nos apresenta os mecanismos de ascensão social. Chama a atenção para os problemas sociais, tais como o preconceito com a prostituição e a vida sofrida do povo. Todavia, finaliza apenas em delação social repleta de mágoa e pessimismo.

Jorge Amado, em suas obras literárias, denuncia as mazelas das relações sociais, a pobreza, a parte sombria da sociedade brasileira, traz para a literatura o excluído no seu vínculo mais íntimo com a realidade brasileira. Tais relações são temas inescapáveis em outras obras do autor: *O país do carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936), *Capitães da areia* (1937) *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1961) e *Dona flor e seus dois maridos* (1966). São obras, entre outras que retratam a condição do homem, em uma minuciosa investigação da realidade social. São narrações que imbricam a realidade dos fatos e a ficção cultural pela veia popular. O escritor baiano, enquanto intelectual, na sua luta por revisar a identidade nacional, cumpriu a sua missão que conforme Edward Said, é a de “universalizar de forma explícita os conflitos e as crises, dar maior alcance humano à dor de um determinado povo ou nação, associar essa experiência ao sofrimento dos outros” (SAID, 2005, p. 53).

Enfim, *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* é uma obra que, por meio de duas personagens neopícaras, Vasco e o narrador-personagem, exprimem os valores da sobrevivência em uma sociedade segmentada, permitindo ao leitor conhecer partes da condição social burguesa da primeira metade do século XX.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BATAILLON, M. *Le Roman picaresque. Introduction et notes de M. Bataillon*. Paris. Ed. La Renaissance du Livre.1931.

BATISTA, Jurarez da Gama. *Gabriela e Dona Flor in: Jorge Amado povo e terra: 40 anos de literatura*, São Paulo: Martins, 1972.

BRUNO, Haroldo. *O sentido da terra na obra de Jorge Amado. Sobre o romancista Jorge Amado. in: Jorge Amado: povo e terra: 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972. p. 152 – 157.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ática, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

COSTA, Raquel Arcoverde Nicodemos. *O real irreal em os Velhos Marinheiros de Jorge Amado*. 1978. 55 p. Dissertação de mestrado. Centro de Ciências Humanas Letras e Artes. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa.

CUNHA, Helena Parente. *Jorge Amado-o escritor dos marginalizados*. Veredas: Associação Internacional de Lusitanistas. Porto Alegre. 2002. Acesso em 22/11/2018 Disponível em URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/34417>.

DaMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GONZÁLEZ, Mário M. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GONZÁLEZ, Mário M. *O Romance Picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.

MANZATTO, Antônio. *Teologia e Literatura: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Loyola, 1994.

MILTON, Heloisa Costa. *Malandro in* Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas, org. Zilá Bernd, Porto Alegre, Tomo Editorial, Editora da Universidade, 2007.

MONTENEGRO, Pedro Paulo (org). *O Romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: ed. Universidade Federal do Ceará (PROED), 1983.

MOISÉS, Massaud. PAES, José Paulo. *Pequeno dicionário da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através de textos*. 24ª edição. São Paulo: Cultrix, 1971.

OLIVIERI-GODET, RITA. *Jorge Amado em letras e cores*. Ensaios de RITA Olivieri-Godet /Desenhos de Juraci Dórea. Feira de Santana-Bahia: Editora da UEFS, 2014.

PORTELLA, Eduardo. *Jorge Amado: 30 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1961.

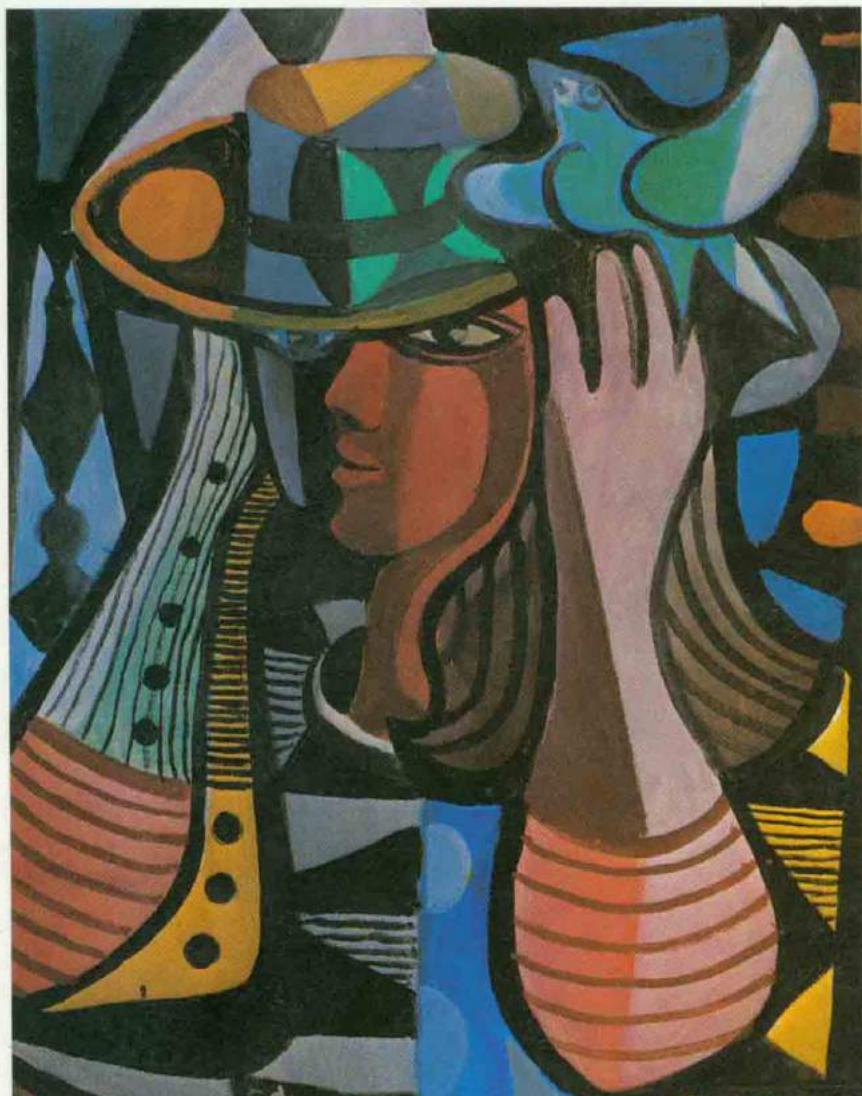
PINCHONNAT, Crystel. SERRIER, Thomas. TETTAMANZI, Régis. Échos picaresques dans *le romam du xx^e siècle*. Atlante, 2003.

TORRES, *Alexandre Pinheiro*, *ROMANCE: O mundo em equação*. *Alexandre Pinheiro* Torres: Portugália. 1967.

JORGE AMADO

O PAÍS DO

CARNAVAL



DE COMO NASCE UM ESCRITOR: O INÍCIO DO PROJETO LITERÁRIO AMADIANO EM *O PAÍS DO CARNAVAL*

Douglas de Sousa

Aos dezoito anos, na cidade do Rio de Janeiro, em 1930, Amado escreve *O país do carnaval*, publicando-o em 1931 iniciando, assim, formalmente, a sua carreira literária¹. À época, o livro foi bem recebido. Rachel de Queiroz, a exemplo de outros autores, segundo o próprio romancista, saudou com “entusiasmo” a chegada desse romance. Em depoimento a Alice Raillard, o baiano diz: “O país do carnaval, que eu escrevera em 1930, mas que fora publicado em 31, tivera sucesso. Uma primeira edição de mil exemplares estava esgotada – talvez eu mesmo tenha sido o melhor comprador!” (AMADO *in* RAILLARD, 1990, p. 48). A exclamação ao final da frase do escritor, em entrevista à francesa, não deixa dúvidas, anos mais tarde, da sua empolgação e *frenesi* de “autor novo” que já obtivera um bom número de vendas. A publicação e o prefácio da primeira edição couberam ao editor Augusto Frederico Schmidt, que, na apresentação do livro, define algumas linhas e o cenário em que a narrativa surgia: “É, antes de tudo, um forte documento do que somos hoje, nós, mocidade brasileira, mocidade sem solução, fechada em si mesma, perdida numa terra

1. *O país do carnaval* não é a primeira obra escrita e publicada por Amado. Antes desse romance, o autor “estreia com um poema modernista na revista baiana”, intitulada *A luva* (TAVARES, 1980, p. 27); e lança em “coautoria com Dias da Costa e Édison Carneiro, editada por A. Coelho Branco Filho, no Rio de Janeiro, a novela *Lenita* (1929)” (IBIDEM, p. 28). Porém, ambas as publicações foram retiradas de circulação pelo próprio escritor. Ficando, portanto, formalmente, *O país do carnaval*, em 1931, como a sua obra oficial de estreia.

que nos dá a todo momento a impressão de que sobramos, de que somos demais” (SCHMIDT *apud* TATI, 1961, p. 28).

O primeiro romance do baiano surge refletindo as contradições e anseios que o Brasil da época ressoava. As indagações – anteriormente propaladas e teorizadas a partir dos intérpretes de 30, sobre “quem nós somos enquanto país” e “o que iríamos ser” – vêm marcadas e se encontram reunidas em todo o romance, desde o título até às páginas que o compõe. Jorge Amado começa a delinear temas e facetas do romancista que, posteriormente e já mais maduro, reforçariam e aportariam novas conotações a tais abordagens.

A narrativa gira em torno da vida de Paulo Rigger, filho de um pai rico proprietário de fazendas de cacau na Bahia, que estudou Direito na Europa, como cabia aos abastados da época, e, depois de sete anos, retorna à sua pátria, ao seu país do carnaval.

A primeira obra de Amado, diferente das outras que estão circunscritas, em geral, à paisagem da Bahia, começa representando o Brasil a partir do Rio de Janeiro, capital da República na época. O início da narrativa se intertextualiza, claramente, com as crônicas do descobrimento do país, em que a paisagem, o balanço do navio e o azul do céu descrevem a viagem à terra *Brasilis*:

Entre o azul do céu, e o verde do mar o navio ruma o verde-amarelo pátrio. Três horas da tarde. Ar parado. Calor. No tombadilho, entre franceses, ingleses, argentinos e ianques está todo o Brasil (Evoé, Carnaval!) Fazendeiros ricos de volta da Europa, onde correram igrejas e museus. Diplomatas a dar ideia de manequins de uma casa de moda masculinas... Políticos imbecis e gordos, suas magras e imbecis filhas e seus imbecis filhos doutores (AMADO, 1971, p. 13).

A concepção de escritura do presente romance não deixa dúvidas para nos atentarmos ao cenário do Brasil de 1930, os desejos pátrios, a consolidação da nação, a procura da identidade brasileira e a febre de construir uma nação promissora. O engajamento político do romancista é perceptível e expresso na insatisfação ou “pessimismo” (DUARTE, 1996) da cena política. Portanto, “o sentido de indagação e de procura constitui a marca registrada de *O país do carnaval* [...]” (DUARTE, 1996, p. 43).

A ironia e o cruzamento de vozes com os documentos históricos que originaram a nação são levantados pelo narrador à medida que decorrem os diálogos entre os personagens, durante o périplo marítimo ao Brasil. Logo, nas primeiras páginas, o tema da política, das regiões brasileiras, bem como as personagens ou autoridades - são todas elas “doutores”, bispos, diplomatas, senadores, coronéis, senhoras burguesas... - cada uma apontando o futuro do Brasil, discutindo os rumos do país atual.

Em um trecho, podemos sintetizar toda essa ironia com que o narrador trata os viajantes e o modo como percebia a nação a partir de um diálogo entre os “doutores” no convés do navio:

O senador, com o prestígio que lhe dava a posição, resumiu toda a conversa:

- É o país de mais futuro do mundo!

- Perfeitamente! - falou um rapaz que chegara no momento. - O Senhor acaba de definir o Brasil. (O senador sorriu baboso). O Brasil é o país verde por excelência. Futuroso, esperançoso... Nunca passou disso... Vocês, brasileiros, velhos que já foram e rapazes que são a *esperança da Pátria*, sonham o futuro. “Dentro de cem anos o Brasil será o primeiro país do mundo”. Garanto que aquele detestável cronista Pero Vaz de Caminha teve essa mesma frase ao achar Cabral, por um acaso, o país que viera expressamente descobrir.

- Não! - protestou o diplomata, elevando num gesto oratório a mão no peito. - Hoje, todo estrangeiro conhece, graças ao nosso corpo diplomático, sem modéstia, o grande, o portentoso Brasil! (AMADO, 1971, p. 14).

Dessa forma, é nesse clima de ufanismo, idealismo e crença na nação que as primeiras páginas de *O país do carnaval* começam a ser delineadas, ou seja, a esperança de um futuro promissor de uma nação que intentava se identificar. Um protagonista irrequieto que procura a si e a seu país, “que oscila entre duas *personae*: a do estrangeiro cerebral, refinado e experiente, e a do brasileiro romântico, possessivo e preconceituoso, que busca encontrar aqui o seu lugar” (DUARTE, 1996, p. 41).

Nessa busca, temos um autor recém-ingressado no mercado editorial brasileiro, com um romance que questiona o país, reflete a sua época e revela as nuances e os dilemas da formação da nação brasileira, da pátria Brasil ou - como aponta Goldstein (2001) - do “redescobrimento

do Brasil”. Nas palavras do próprio autor, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 1961, encontramos a explicação do que foi a sua geração:

Minha geração, surgida na onda de um movimento armado e popular, tinha sua palavra a dizer, feita de realidade áspera e de densa esperança. Chegávamos com o coração pesado de penas e dores ante a visão de nosso país e de nosso povo, despojado de suas riquezas, pasto de apetites estrangeiros, humilhado em sua grandeza. Devíamos assim romper com todos os muros a impedir o eco de nossa palavra, nosso duro protesto (AMADO, 1972, p. 04).

Esse recorte do discurso do escritor nos serve como síntese dos anseios da geração de 30, bem como a proposta de nação e os ideais do romancista e de seus pares, no embarque na carreira de escritor da literatura brasileira. Esses reflexos são retidos, portanto, diretamente na narrativa *O país do carnaval*, no pessimismo e nos desencontros do personagem Paulo Rigger consigo mesmo e com o seu país, na ânsia, na falta, na busca. Percebemos, na leitura de *OPC*², logo a partir do navio, o descobrimento da nação, a formação de um povo e as propostas de futuro. Como em um processo de *recolonização* do país, ao modo das “descobertas” dos navios que vinham da Europa, a discussão sobre a nação já é feita pelo passageiro ainda a bordo, em alto mar.

O personagem Paulo Rigger procura, como a geração de 30, os rumos e sentidos do Brasil, buscando restaurar o ideal do mito fundador e as suas dicotomias. Questiona a paisagem, a exuberância, os paradoxos, a gente e a política local, tentando se sentir pertencente à nação, a qual está afastado há sete anos e a retoma com um sentimento apátrida: “Aos vinte e seis anos, era o tipo do cerebral, quase indiferente, espectador da vida, tendo perdido há muito o sentido de Deus e não tendo achado o sentido de Pátria” (AMADO, 1971, p. 16).

Regressa de Paris, desiludido e taciturno. Acometido por questionamentos e infelicidades diversas, Paulo Rigger, já nas primeiras páginas do romance, encerra em si o movimento brasileiro desse período. Como em suas indagações desde o navio sobre o que chama de “fim”:

2. Em alguns momentos abreviaremos o nome do romance *O país do carnaval* para a sigla *OPC*.

Já descera da felicidade. No fundo, entretanto, Paulo Rigger sentia que era um insatisfeito. Compreendia que faltava qualquer coisa na vida. O quê? Não o sabia. Isso torturava-o. E dedicava toda a sua vida à procura do *Fim*. “Sim, murmurava no tombadilho, olhando as ondas, porque toda vida deve ter, necessariamente, um *fim*... Qual? (AMADO, 1971, p. 16, grifos do autor)

Que *fim*, em pensamento, assombra, assalta e questiona o personagem? As respostas, talvez, viriam narrativa adiante. Mas enquanto a sua resposta a esse *fim* não surgia, o seu navio rumava ao Brasil, e Rigger se reencontra com a sua terra natal.

Com a sua chegada, então, ao Brasil, as interrogações e exclamações acerca da pátria vão aumentando à medida que o protagonista adentra as ruas da capital, Rio de Janeiro, e vai aos poucos se renaturalizando. Como podemos acompanhar na ilustração de um dos seus primeiros passeios pelas ruas:

Paulo Rigger na rua, ao léu. Sentia-se um estranho na sua Pátria. Achava tudo diferente... Se aquilo acontecia no Rio, que seria na Bahia, para onde iria residir em companhia da sua velha mãe?... Poderia, conseguiria viver? E tinha uma grande nostalgia de Paris...

Teria que viver burguesamente... Não teria mais camaradas intelectuais... Ficaria com o espírito obtuso... Talvez se casasse... Talvez fosse mesmo morar na fazenda... Que fim para ele, degenerado, viciado, doente de Civilização... Enfim...

Paulo Rigger parou em frente de uma casa de discos. Uma marcha bem cantada enchia o espaço com uma música estranha, nostálgica, cheia de um sentimento que Paulo não compreendia (AMADO, 1971, p. 18-19).

O drama do encontro consigo mesmo, por meio dos elementos da reterritorialização pátria do personagem, perpassa toda a narrativa de *O país do carnaval*, e a pergunta acompanha sempre o leitor: o que busca, afinal, Paulo Rigger?

Esse périplo do personagem acaba por conduzir o leitor a percorrer, com ele, a narrativa do país do carnaval, lançando-o ao interior do Brasil, já que o protagonista, ao longo de sua viagem, aprofunda-se ainda mais em suas origens - com seu retorno às suas terras, fazendas na Bahia e, em seguida, à capital Salvador -, na tentativa de encontrar

alguma resposta. Nesse ponto de curvatura do romance, ou melhor, da personagem, desamparada na sua busca existencial nos leva a temas da literatura amadiana, que surgem com mais força e reforçam os fios do futuro romancista e do seu projeto literário. Desse modo, *O país do carnaval*:

[...] é construído em torno destes dois eixos narrativos que a certa altura do romance se justapõem: um individual, exemplificado pela trajetória particular de Rigger e um outro, desenvolvido a partir das angústias de uma coletividade, representada na história pelos intelectuais. É este motivo da busca por uma finalidade última, de um sentido absoluto para suas vidas – e no caso de Rigger, ainda, o sentido de pátria há muito perdido – que confere diálogo e unidade a estes dois eixos e no limite, ao próprio romance (ROSSI, 2004, p. 73-74).

Reiteramos, então, que o jovem que retorna da Europa, cerebral e pessimista, percorre o Brasil para tentar antever minimamente os sentidos de uma geração, enquanto progressivamente se renaturaliza. Começam a se revelar, assim, os ideais de pátria, da arte brasileira, da política, a função do intelectual, a posse da terra, os dilemas do amor e a poesia do povo ainda tímida, que mais tarde desabrochariam fervorosamente na literatura amadiana. Nessa esteira, Miécio Tati, em análise do romance, diz:

O desejo de Paulo Rigger de sentir “a alma do povo”, apesar de insatisfeito (sete anos de requintes de Paris o haviam alienado do espírito da pátria), corresponde a igual tendência do escritor, que, depois de enveredar pelo caminho que buscava, jamais se divorciará, na prática tão constante de sua literatura, das coisas e sentimentos da gente de sua terra, sempre ponto de partida e convergência de seus principais enredos (TATI, 1961, p. 24).

O que o sujeito protagonista de *O país do carnaval* persegue viria com mais força em outros romances, evidentemente com/em demais personagens. Tal romance, então, fornece insumos a serem investigados nas obras posteriores, e que, ao leitor atento, não se evidencia como “coincidência” narrativa, muito menos repetição.

Mesmo que apontado pela crítica como uma obra ainda incipien-

te, de um autor que delineava as primeiras técnicas narrativas, OPC surge revestido de tensões e intenções, que seriam desdobradas e reelaboradas em outras narrativas. Como exemplo, podemos citar o tema forte da mestiçagem, da mistura das raças que transpassa todo conjunto literário amadiano e que, desde o personagem Paulo Rigger, já se faz presente, mesmo que de maneira ainda lateral e pouco problematizada. Isso pode ser visto na cena de um sábado de carnaval, na qual Paulo Rigger cai na folia:

Paulo Rigger compreendeu que era o sábado de carnaval. Tomou um carro. E começou a rodar atrás de um auto de moças. [...] E notou que todos se beijavam e todos se apalpavam. Era o carnaval... Vitória de todo o Instinto da Carne...

Paulo Rigger gritou:

- Viva o carnaval!

E a sala inteira:

- Viva o carnaval!

E a virtuosa senhorita apertou-se mais a ele. Quando Paulo Rigger saiu, um grupo de mulatas sambava na rua. Cor de canela, seios quase à mostra, requebravam-se voluptuosamente, num delírio. Paulo viu ali todo o sentimento da raça. Viu-se no seu povo [...]

Os lábios da mulata entraram nos lábios de Paulo Rigger. Ele pensava em gritar: - Viva o Brasil! Viva o Brasil! Sentia-se integrado na alma do povo e não pensou que aquilo era somente durante o carnaval quando todos, como ele fizera durante a vida, se entregavam aos instintos e faziam da Carne o deus da humanidade... (AMADO, 1971, p. 22-23).

O campo semântico, que compreende a mistura das raças, da mulata cor de canela, da sexualidade da brasileira, do samba e da ideia de pertencimento aos elementos da nação, da formação do povo brasileiro, é levantado nessa passagem do romance. Na análise crítica da criação do autor, Rita Olivieri-Godet (2014) aponta os caminhos temáticos e escolhas do escritor a partir de OPC:

Esses elementos que embasam a concepção da criação literária amadiana orientarão as escolhas temáticas e formais de sua produção, inaugurada em 1931, com a publicação de *O país do carnaval*. Neste romance o autor realiza um questionamento do contexto nacional imediatamente anterior à revolução de trinta, que colocou Getúlio Vargas no poder. Paralelamente,

te, ele problematiza a ausência de um projeto literário capaz de expressar a singularidade da realidade brasileira. Desde suas origens, a obra de Jorge Amado incorpora uma reflexão sobre a função da literatura e o papel dos intelectuais na formação de uma consciência nacional (OLIVIERI-GODET, 2014, p. 21).

Essa consciência nacional pode ser verificada em suas obras de diversas maneiras. A raça é uma delas, constatada em OPC em vários momentos, inclusive quando o romance se debruça sobre as origens do povo brasileiro. Depois da pândega do carnaval, o amigo José Augusto apresenta a Paulo Rigger um editor que lhe pede um poema a fim de que seja publicado. “Pedi a Rigger uma colaboração para a sua revista. Queria a impressão de Rigger sobre a raça” (AMADO, 1971, p. 24). Dessa encomenda, surge o “Poema da mulata desconhecida”:

Eu canto a mulata dos freges
de São Sebastião do Rio de Janeiro...
A mulata cor de canela,
que tem tradições,
que tem vaidade,
que tem bondade,
(essa bondade
que faz com que ela abra
as suas coxas morenas,
fortes,
serenas,
para a satisfação dos instintos insatisfeitos
dos poetas pobres
e dos estudantes vagabundos).
É entre as suas coxas sadias
que repousa o futuro da Pátria.
Daí sairá uma raça forte,
triste,
burra,
indomável,
mas profundamente grande,
porque grandemente natural,
toda sensualidade.
Por isso, cheirosa mulata

do meu Brasil africano
(o Brasil é um pedaço d'África
que imigrou para a América),
nunca deixe de abrir as coxas
ao instinto insatisfeito
dos poetas pobres
e dos estudantes vagabundos,
nessas noites mornas do Brasil,
quando há muitas estrelas no céu
e muito desejo na terra (AMADO, 1971, p. 24).

O episódio da escrita do poema ocorre após a noite de carnaval em que Rigger se refestelara em samba e mulatas. Esse poema revela elementos da formação brasileira, da mistura das raças, em clara alusão à imagem da África povoadora das Américas, do Brasil africano, a qual, segundo o personagem, é geradora de uma raça única, o mulato. Ficando também claro o incitamento da mistura como o destino do Brasil. A licenciosidade e a sexualidade dos trópicos evidenciam-se no poema. Porém, é preciso salientar que, nesse romance inaugural, talvez refletindo o pessimismo do personagem, a ideia de raça, da mistura sob os trópicos, é vista pelo autor como algo ainda um tanto “negativo”, visão a ser modificada em outros romances. Talvez, por isso, revele-se com tanta força o pessimismo que envolve o protagonista. Ao recordar sobre a escrita do romance de 1931, o escritor confessa:

O país do carnaval é o livro de um jovem de dezoito anos. Era a idade que eu tinha quando escrevi. E todo pessimismo que transparece neste romance é totalmente artificial. É uma atitude exclusivamente literária, ingenuamente literária. É uma máscara, uma roupa emprestada – um pouco como se vestíssemos uma capa de chuva num dia de sol porque achamos que o efeito é bonito (AMADO in RAILLARD, 1990, p. 45-46).

O que o autor vê como um romance pessimista e de desencontros, sobretudo por configurar a sua narrativa de estreia, nós percebemos como uma obra que ensaia e aponta a ideia da mestiçagem, enquadrando-se no projeto de construção da identidade nacional. Para tal, verificamos, nesse romance, sem intentarmos uma delongada análise de suas páginas, elementos que transpareciam em sua obra, a serem

adiante desdobrados. Desse enredo carnavalesco, retiramos das suas linhas e entrelinhas tantas outras faces da literatura jorgeamadiana.

Entrecruzamentos diversos no interior da obra de Amado vão se alargando, aprofundando-se mais e mais, a partir de OPC. Rigger viaja ao interior da Bahia, “[...] entusiasmava-se pela sua nova profissão de fazendeiro. E explicava a Julie a cultura do cacau. Falava-lhe da sua fazenda. No tempo em que o pai ainda vivia, antes dele ir para a Europa (há tantos anos já...), acompanhara-o até às roças (AMADO, 1971, p. 36)”. Ao percorrer as fazendas de cacau, de forma ainda branda, o tema da exploração e da espoliação humana começa a surgir, bem como a pobreza e a personificação do povo passarem a protagonizar a sua obra, além do registro documental e da presença de intertextos coletados do cotidiano do autor e transpostos para os romances.

Todos esses recursos narrativos já podem ser vistos a partir de sua estreia literária em 1931. Adiante, esses enredos são desdobrados nos romances *Cacau* (1933), com o relato do cotidiano da vida e exploração das fazendas de cacau no sul da Bahia, e em *Suor* (1934), a partir do retrato do casarão número 68, na Ladeira do Pelourinho e os seus moradores miseráveis, famintos, apartados do convívio pleno social. Invadem as suas páginas a marginalização, o abandono, a exclusão, a fome, a violência, a exploração humana. Vão ficando para trás os personagens ricos e pernósticos, como o Paulo Rigger. O mundo social se adensa mais profundo e detidamente na literatura da representação das massas, “romancista das putas e vagabundos”, como ele por tantas vezes assim se autodeclarou.

O pessimismo e o individualismo de Rigger ficam também de lado abrindo, assim, espaço para as vozes da multidão. Entremeado por vozes rurais, com o romance *Cacau*, e urbanas, a exemplo do *Suor*:

Como o próprio autor reconhece, em *Cacau* está a matriz rural de sua criação literária enquanto *Suor* se encontra a matriz urbana. Ambos nutrem-se da vivência do autor; a memória da infância na fazenda de cacau no sul da Bahia e a adolescência nas ruas de Salvador (OLIVIERI-GODET, 2014, p. 22).

É evidente que essa nova fase escritural do autor não aparece por acaso. Além das vivências e dos seus horizontes terem sido alarga-

dos enquanto escritor, aprofundando-se na arte e técnica do romance, Jorge Amado, em 1932, filia-se ao Partido Comunista³ - o que implicaria em uma virada ideológica em suas narrativas. Duarte (1996) defende que essa virada de fato ocorre só a partir de *Jubiabá*, em 1935, quando “vemos materializar esse encontro com o popular” (DUARTE, 1996, p. 76):

Em 1935, dá-se o auge do romance proletário no Brasil, concomitante à campanha da Aliança Nacional Libertadora e às agitações em torno da insurreição deflagrada em novembro. Para Jorge Amado, que experimentara uma recepção crítica polêmica em torno de seus primeiros livros, impunha-se um salto de qualidade, visando não apenas a uma obra estruturada e duradoura, mas sobretudo com alcance social ampliado, dentro do propósito de “falar às massas” e intervir no processo histórico-social (DUARTE, 1996, p. 75).

Desse modo, vemos mudanças instaladas desde a composição narrativa amadiana, na performance dos enredos, nas recriações empreendidas, nos avanços e recuos no interior da sua literatura. Na poesia de suas obras, que foram agregando formas e tons ao seu projeto literário, erguem-se novas engrenagens. Mas o autor não hesita em fazer revisões de momentos anteriores sem cair no forjamento de conteúdos inadvertidos, que fujam da sua teia norteadora e criadora a que se propôs como romancista, reiterando, desse modo, a necessidade de singularizar, assim, um projeto político e estético. São elos criativos que se formam em conjunto como uma espiral literária urdida em contextos diferentes da sua trajetória de escritor. Elos orquestrados e encadeados constituindo uma imensa rede textual literária que vai coadunando-se, ajustando-se ao longo do seu percurso ficcional, marcas dos entrelaces possíveis de serem revelados sob um olhar investigativo.

3. Na entrevista de Jorge Amado a Alice Raillard, Amado conta que, após a escrita de *O país do carnaval*, escreveu um segundo livro, *Rui Barbosa n^o2*, mas que não o publicou por conceber a obra uma repetição de OPC. “Assim, imediatamente – me achei o maior escritor do mundo! – escrevi outro livro, *Rui Barbosa n^o2*, que era na verdade a repetição de *O país do carnaval*, mas onde já se viam as influências que eu recebia da esquerda e de uma literatura de esquerda que se começava a publicar [...]” (AMADO in RAILLARD, 1990, p. 48). Portanto, nessa passagem da entrevista, reforça-se a nossa ideia da virada que Amado realizou nas produções, ao entrar em contato “influências da esquerda”, influência que seria mais nítida nas suas produções posteriores.

Literatura esta que se liga *a* e *em* diferentes períodos do Brasil. Afinal, como assinala Bakhtin (2003, p. 376), “o processo literário é parte inalienável do processo cultural”. Essa foi a dinâmica que o autor realizou em seu projeto literário: estética, cultural e política. Incorporando conteúdos, abandonando-os, revestindo-se de novas tessituras, recuperando temas e aprofundando-os em outros momentos. Em termos temáticos e estruturais, um esgarçamento literário que se expande e encolhe, desdobra-se em camadas múltiplas em planos espaciais, personagens, enredos, histórias. Desse modo, uma literatura que se realiza em “[...] comunhão com o mundo do outro, manifesta-se mais intensamente, compondo uma obra cada vez mais aberta a uma lógica plural, à representação da heterogeneidade e do cruzamento de culturas” (OLIVIERI-GODET, 2014, p. 27).

A literatura de Amado demonstra aos seus leitores uma lógica de produção que o autor foi avançando e aprimorando em seus anos de escrita, como lemos nesses embriões de *O país do carnaval*. Empenhado na busca pela “natureza dialógica da consciência”, como defende Bakhtin, acabou por eleger um universo original e particular na tradição da literatura brasileira. Passa a ser dono de uma sintaxe prosaica, que desafia os leitores e perturba a ordem dos acostumados a uma literatura fincada no plano psicológico ou fundada em metalinguagem⁴.

4. Ressaltamos que a literatura do autor não é desprovida desses artifícios técnicos, embora tenha rompido e inovado com o modo de narrar vigente em sua época. Nesse ponto, apoiamo-nos em Roger Bastide (1972), ao abordar a literatura amadiana, analisando-a segundo as estruturas do naturalismo, regionalismo e modernismo brasileiro. Conforme o teórico, em um primeiro momento, romances, como *Cacau* (1933), Amado, de certo modo, continua “a velha escola naturalista anterior ao modernismo que pretende, após Emile Zola e seu ‘romance experimental’, ser a pintura fiel de um certo meio sociológico [...]”. (BASTIDE, 1972, p. 40). Adiante, o especialista defende que houve uma *continuidade*, mas *descontínua*, resultando na contribuição e inovação do romance amadiano à literatura brasileira. Vejamos o que Bastide diz sobre isso: “É por isso que *falamos*, não de ruptura, mas de continuidade descontinuada. Pois bem, a originalidade de Jorge Amado é justamente a de ter quebrado este molde. Ele poderia perfeitamente, aliás, aí ficar encerrado, pois também pertence a uma família desta velha aristocracia decante. Não se distingue, portanto, em suas origens sócias, de um José Lins do Rego, ou de um Graciliano Ramos, *mas tem em si um tal dom de simpatia que irá tornar-se povo e, pela primeira vez, o povo irá poder expressar-se na literatura brasileira com personalidade própria, em toda a sua espontaneidade criadora de cultura, no sentido em que o romance naturalista irá mudar completamente de caráter para deixar de ser romance e tornar-se epopeia*. Aí está, no meu entender, a grande revolução provocada por Jorge Amado e que seus críticos, aqueles que, por exemplo, lhe censuraram a falta de psicologia, não souberam ver” (BASTIDE, 1972, p. 42, grifos nossos).

Ao se propor a escrever às massas, não apenas representou ou transpôs pictoricamente esse grupo às suas páginas, mas levou consigo todo o enredo das ruas, o barulho das praças e a profusão dessas vozes oprimidas. Apropriando-se dos ritmos e sons do Brasil, da Bahia universal, Jorge Amado se reveste da “natureza dialógica da própria vida humana” (BAKHTIN, 2003, p. 348), sendo esta, à luz da seguinte concepção teórica:

A única forma adequada de *expressão verbal* da autêntica vida do homem é o *diálogo inconcluso*. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal (BAKHTIN, 2003, p. 348, grifos do autor).

Olhos, lábios, mãos, alma, espírito, corpo, atos e gestos do povo e da gente brasileira. Diálogo permanente com seu meio social, com o conhecido e desconhecido, com o outro nas suas dimensões mais profundas. Escritor disposto a ouvir e a tudo retratar, silenciar-se e perceber. Tudo isso artifício necessário para captar “o sopro de vida do povo brasileiro”. E é o povo, de todas as maneiras, o maior personagem da sua literatura. Recriados e transpostos. Entrelaçados e enervados de uma dialética que extrai do húmus da vida, na harmonia entre o real e o ficcional, do universo popular brasileiro, tão bem disposto em suas linhas literárias. Fios que costuram de um ponto a outro, amarram-se e se envolvem, afrouxam e apertam, formando a teia gigantesca, a seara milagrosa da obra de Jorge Amado.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. Discurso de posse na Academia Brasileira. *In*: (Vários autores). *Jorge Amado: povo e terra 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.

AMADO, Jorge. *O país do carnaval*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução de

Paulo Bezerra. Prefácio à edição francesa Tzevtan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BASTIDE, Roger. Sobre o romancista Jorge Amado. *In:* (Vários autores). *Jorge Amado: povo e terra 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro.

OLIVIERI-GODET, Rita. *Jorge Amado em letras e cores: ensaios e desenhos*. Feira de Santa: UEFS Editora, 2014.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymetman. São Paulo: Record, 1991.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *As cores da revolução: a literatura de Jorge Amado nos anos 30*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2004, 165 p.

TÁTI, Miécio. *Jorge Amado: vida e obra*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1961.

JORGE AMADO
TEREZA BATISTA
CANSADA DE GUERRA



UM OLHAR *JUSLITERÁRIO* PARA O UNIVERSO FEMININO POÉTICO E REVOLUCIONÁRIO DE JORGE AMADO

Ediliane Lopes Leite de Figueiredo

DISPOSIÇÕES PRELIMINARES

Direito e Literatura, dois egos cheios de personalidade. Enquanto a literatura é sedutora, subversiva, provocativa e instigante forma artística de expressão, é avessa a normas, a códigos e a convenções; adversa a padrões e a paradigmas cerceadores; o direito, por seu turno, é a “toga bem-comportada”; convencional, normativo, codificado, sistemático, compromissado com a manutenção da ordem social.

A literatura, como afirma Compagnon (2009), tem o papel de desconcertar, desorientar e incomodar os indivíduos, mais do que os discursos filosóficos, sociológicos e psicológicos, faz apelos às emoções e à empatia, tem ela como função primordial libertar os sujeitos, especialmente das maneiras convencionais de pensar a vida; é capaz de nos surpreender e de nos fazer pensar. Ainda para este teórico belga, “a literatura é um exercício de pensamento; a leitura, uma experimentação dos possíveis” (COMPAGNON, 2009, p. 52).

Nessa mesma esteira, Ost (2004) afirma que a literatura se caracteriza pelo enigma, pela inquietante estranheza; ela suspende as nossas evidências cotidianas, desfaz nossas certezas, rompe os modos de expressão convencionados. Entregando-se a variações imaginativas, cria um efeito de deslocamento que tem a virtude de descerrar o olhar. Com ela, uma forma é carregada de significação e cria eventos semânticos inéditos.

Nas palavras do crítico Candido (2008), a literatura é um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, remodelando-a. A obra não é produto fixo, unívoco para o seu público; os leitores não são uma multidão passiva, homogênea, registrando apenas o que lhe vem do escritor. As duas instâncias, que são a obra e a leitura, interagem, como o conjunto dos cidadãos reagem às prescrições das leis. Se acontecer a estas perder a sua eficácia ou sua oportunidade, a comunidade dos cidadãos, mediante seus representantes, solicita revisão, nova leitura da realidade.

Por sua vez, o Direito é uma ciência humana, social, normativa, comportamental e política. Pelo prisma da hermenêutica, o Direito e as questões jurídicas só ganham sentido à luz de contextos culturais, históricos e sociológicos que informam os operadores jurídicos. Logo, o Direito é prática social, interpretativa; e a norma jurídica é a chave de poder a ordenar valores e práxis.

No dizer de Carta (2008), o Direito representa o ordenamento social, uma vez que exprime a sociedade e não unicamente o Estado, de tal modo que é possível considerar as vias/veias legais o como a fisiologia do corpo social. Longe de vê-las negativamente como a manifestação de uma patologia, pelo contrário, o certo é pensar o Direito como o representante dos valores do corpo social.

O Direito é análogo à fisiologia de uma sociedade e a sociedade é uma constituição histórica cujas veias são irrigadas pelo Direito. É possível associar, analogicamente, de um lado, a literatura à sociedade historicamente constituída, e, de outro, a função do jurista, assim como a do leitor ao papel de intérprete. De ambas as partes, constata-se uma ação recíproca.

Muitas são as individualidades, as particularidades que, à primeira vista, separam esses dois canteiros do saber. No entanto, se para esses dois saberes não é pertinente a máxima “os opostos se atraem”, certamente, podemos afirmar que, nas diferenças, se completam. Por essa singra, Ost (2004, p. 23) completa: entre “tudo é possível” da ficção literária e o “não deves” do imperativo jurídico, há, pelo menos tanto interação quanto confronto.

Esses dois campos de estudo podem interagir sob diferentes

perspectivas, entre elas, o direito como literatura e o direito na literatura. Sobre essas duas últimas formas de abordagem, Chueiri (2006, p. 234), observa:

Direito e Literatura podem dizer respeito tanto ao estudo de temas jurídicos na Literatura, e neste caso estar-se-ia referindo ao Direito na Literatura; como à utilização de práticas da crítica literária para compreender e avaliar o Direito, as instituições jurídicas, os procedimentos jurisdicionais e a justiça, e neste caso, estar-se-ia referindo ao Direito como Literatura. No primeiro caso, é o conteúdo da obra literária que interessa ao Direito, enquanto, no segundo, a própria forma narrativa da obra pode servir para melhor compreender a narrativa jurídica, como, por exemplo, as sentenças que os juízes constroem.

Na atualidade, estudos e pesquisas *jusliterárias* ganham cada vez mais fôlego, tornando-se assim um campo em que a natureza interdisciplinar tem encontrado terreno fértil para estudos e investigações. Amplamente, denominado de movimento Direito e Literatura, este é um campo em que a natureza interdisciplinar marca compasso, pela própria universalidade das questões tratadas.

Partindo dessas disposições preliminares, o trabalho tem por objetivo apresentar considerações *jusliterárias* sobre personagens femininas amadianas para demonstrar como o discurso literário problematiza a representação sociolegal de mulheres de diferentes classes sociais na sociedade brasileira no século XX. Postular o problema da representação no texto literário significa não só rejeitar, aceitar, criticar ou discutir teoricamente a existência de diferenças, preconceitos e segregação de diversas naturezas, mas também pensar a complexidade do funcionamento das relações de fronteiras literárias.

Por esta via, Barreto (2008) afirma ser possível utilizar o universo de valores e símbolos encontrados nos textos literários como um rico e insubstituível manancial para o processo de compreensão do sistema jurídico, de suas normas e instituições. Uma leitura *jusliterária* de personagens femininas amadianas faz-nos compreender que os romances colocam em discussão assuntos legais de forma problematizadora e formulam questões que levam à reflexão de relevantes temas jurídicos que subjazem as narrativas em que estão inseridas.

A investigação para alcançar os resultados propostos apoia-se na corrente teórica do direito na literatura, linha investigativa que adota o texto literário como um aporte crítico para questionar e contestar o olhar que o Direito e o Estado lançam, especificamente, aos grupos socialmente excluídos, marginalizados, entre eles, as mulheres desprotegidas, perseguindo assim a premissa de que certos temas jurídicos encontram-se mais bem formulados e elucidados em grandes obras literárias do que em tratados, manuais e compêndios especializados.

FRAGMENTOS CRÍTICOS À PRODUÇÃO LITERÁRIA DE AMADO NO SÉCULO XXI

Jorge Leal Amado de Faria (1912-2001), escritor, bacharel em Direito, jornalista e político brasileiro, é autor de mais de 30 obras e traduzido em mais de 40 línguas. “O menino grapiúna” – como era conhecido – considerado pelo amigo e intelectual, Darcy Ribeiro (1997, p. 27) como, “O romancista mais fértil do Brasil, entre os bons. Um romancista pedagógico.”

Amado ficou conhecido internacionalmente pela ousadia em criar personagens não-convencionais, por tirar dos bastidores sociais minorias silenciadas, marginalizadas e espoliadas. Na produção literária amadiana, são contempladas as mais diferentes alteridades – crianças e adolescentes, operários oprimidos, negros, pobres e, em especial, as mulheres. Retrucando parte da crítica que o rechaçava e o rotulava como o escritor de putas e vagabundos, Amado (1981, p. 57-58), orgulhosamente, defendia as personagens que criou:

Que outra coisa tenho sido senão um romancista de putas e vagabundos? Se alguma beleza existe no que escrevi, provêm desses despossuídos, dessas mulheres marcadas com ferro em brasa, os que estão na fímbria da morte, no último escalão do abandono. Na literatura e na vida, sinto-me cada vez mais distante dos líderes e dos heróis, mais perto daqueles que todos os regimes e todas as sociedades desprezam, repelem e condenam.

No final do século passado, Duarte (1997, p. 88) destacava que só depois de mais de seis décadas, a obra de Jorge Amado começava a experimentar um processo de reavaliação por parte da crítica univer-

sitária. Naquela ocasião, o crítico asseverava que o silêncio que dominou muitos setores da Universidade deveu-se ao caráter polêmico que marcou a recepção crítica do escritor baiano.

Fazendo um breve trajeto da reavaliação crítica da obra amadiana anunciada por Duarte (1997), destacamos, na abertura século XXI, Ilana Seltzer Goldstein e sua apreciação crítica bem condimentada em *O Brasil Best Seller de Jorge Amado*, (2000). Goldstein, apoiando-se na teoria antropológica, traz uma análise arejada da vida e da obra de Amado. Percorre alguns caminhos do escritor, para abordar temas importantes, como a mestiçagem e a religiosidade - cores e símbolos - que traduzem a identidade cultural de um povo.

Uma outra leitura diferencial que surge, no início deste século, sobre a obra do escritor baiano é a coletânea, *Jorge Amado: New Critical Essays* (2001), publicada pela Routledge, organizada pelos críticos norte-americanos Earl Fitz, Keith Brower e Enrique Martinez. Os ensaios destacam, por um lado, a necessidade de debates acadêmicos sobre Jorge Amado e, por outro, exploram a riqueza multidimensional do escritor. Quase cem anos depois, Amado, o escritor condenado por parte da crítica brasileira, por sua convicção política, é lido e julgado por críticos imparciais que se impressionam com a riqueza multifacetada de suas obras.

Nesse desiderato, ressaltamos a autora italiana, Luciana Stegagno-Picchio, estudiosa da cultura brasileira, que lança um olhar contemplativo para o acervo do escritor baiano. Em sua obra, *História da literatura brasileira*, a escritora assinala que, sem dúvida, Jorge Amado é o escritor brasileiro mais conhecido do mundo, autor de uma saga baiana que continua até hoje, na qual ele soube tornar a sua Bahia natal um lugar mítico para os sonhos dos leitores de cinco continentes (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 533-534).

A escritora Ana Maria Machado, em 2005, após ministrar um curso trimestral, na Universidade de Oxford, sobre a obra de Jorge Amado, lançou o livro intitulado *Romântico, Sedutor e Anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje*. Segundo a autora, a produção de Jorge Amado “à semelhança de seus personagens, a todo instante se rebela, foge de rótulos fáceis e não obedece à configuração em que a crítica pretendeu obrigá-la a entrar” (MACHADO, 2006, p. 77).

Carlos Nejar, em a *História da Literatura Brasileira*, propaga que cabe aos autores reeducar a crítica, se não para justiça dos criticados no seu tempo, pelo menos depois dele, pois os críticos serão julgados pela mesma medida. Segundo o articulista, o que alguns afiguram em Jorge como desleixo de composição ou miséria estilística é rapsodo da Bahia, qualidade, porque o estilo é o tema. Jorge cria de dentro para fora, não de fora para dentro (NEJAR, 2007, p. 296-297).

Jorge de Souza Araújo, autor do livro *Floração do imaginário: o romance baiano do século XX* (2008), compara Amado a outros grandes escritores e assim o avalia: “[...] Jorge Amado faz suas personagens vivenciarem os múltiplos chamamentos da vida anímica e participante, convocados a viver a vida e não a falarem sobre ela” (ARAÚJO, 2008, p. 74).

Ainda no processo de atualização crítica da obra amadiana, registra-se a publicação da importante coletânea, *Nova leitura crítica de Jorge Amado*, lançada em 2014. A obra composta por ensaios críticos de estudiosos renomados, bem como críticos emergentes discutem temas ainda inexplorados nas obras do escritor baiano. Essa (re) leitura crítica multidimensional de Amado alcança novos olhares sobre este escritor e contempla, entre outras áreas, o direito, a história, a linguística, a memória e outros.

Em 2018, a jornalista e escritora, Josélia Aguiar, presenteia os admiradores de Amado com *Jorge Amado: uma biografia*. A autora debruça-se nessa pesquisa profunda e detalhada para contar, de forma inspiradora, detalhes da vida do escritor até então desconhecidos. Para tanto, segundo a própria biógrafa, valeu-se de manuscritos exclusivos do próprio escritor, documentos da família, cartas de parentes, de amigos e de outros escritores. A obra, rica em relatos, faz jus à trajetória do maior contador de histórias do povo brasileiro.

Em 2019, o biógrafo e historiador luso-canadiano, Rui Afonso, lança *Jorge Amado et les chemins de l'exil*, uma obra que narra a trajetória, a contribuição, esperanças e decepções de Jorge Amado, membro do Partido Comunista, exilado na França e depois na Tchecoslováquia, nos anos do pós-guerra, para mostrar o que a jornada individual de Amado

Ressalta-se que Duarte (1997), ao mesmo tempo em que justificava uma reavaliação crítica da obra de Jorge Amado, já anunciava que

a literatura amadiana tem dimensões de caráter discursivo, interpretativo e hermenêutico muito amplo para ser analisada de forma tão simplista e reducionista. Nessa linha, o crítico argumenta: “[...] as representações identitárias presentes na obra estão vinculadas sempre à dinâmica do processo histórico pelo qual vão emergindo socialmente as vozes de classe, gênero e etnia submetidos ao pensamento e às práticas dominantes” (DUARTE, 1997, p. 88).

Considerando esta linha argumentativa, especialmente no que tange à representação identitária vinculada às vozes retraídas, marginalizadas e espoliadas, evidencia-se e problematiza-se, na literatura de Amado, o papel atípico e singular atribuído às mulheres. As personagens femininas de Amado não são apresentadas como objeto, mas como sujeito dentro do ambiente narrativo, subvertendo, assim, padrões tradicionais de subordinação e alienação típicos das sociedades ditas patriarcais.

As narrativas amadianas oferecem subsídios para uma leitura empenhada, voltada para a compreensão do caráter discriminatório de mulheres - seja pela classe social, pela insurreição a padrões estabelecidos, ou simplesmente pelo fato de ser mulher - e ainda para demonstrar como essa discriminação, baseada no sexo, encontra fundamento nas leis e nos institutos jurídicos.

O PODER FEMININO NO CÓDIGO LITERÁRIO AMADIANO

Ao longo da história da humanidade, as mulheres constituem o grupo humano mais sujeito a doutrinas e regras de desigualdade e de discriminação. A construção social do papel da mulher subordinada, ou melhor, como diz Saffioti (1998), dominada-explorada, terá a marca da naturalização, do inquestionável, de algo dado pela natureza. Todos os espaços de aprendizado, os processos de socialização vão reforçar os preconceitos e estereótipos dos gêneros como próprios de uma suposta natureza (feminina e masculina), apoiando-se, sobretudo, na determinação biológica. A diferença biológica tende a se transformar em desigualdade social e a tomar uma aparência de naturalidade.

Esses papéis socioculturais predefinidos e essa visão limitadora e sexista do espaço da mulher encontram conforto e legitimidade nas

leis. Conforme postula Faccio (2006), o discurso do direito é uma forma de falar, pensar e atuar sobre as mulheres, os homens e as relações entre ambos. Entretanto, o discurso jurídico configura-se como um discurso patriarcal, no qual as mulheres serão discutidas, descritas e tratadas de forma subordinada aos interesses dos homens.

Contra-pondo-se ao tom da realidade jurídica do século XX, na sociedade brasileira, visitamos importantes obras do universo literário de Jorge Amado, o escritor-bacharel, para apresentarmos “preceitos” do seu “código” literário feminino. Amado, o ‘advogado’ das mulheres marginalizadas brasileiras, empresta-lhes a voz para que lutem por igualdade e por oportunidade e ainda se apresenta como um grande incentivador da busca pela liberdade.

Conforme ressalta Ana Helena Cizotto Belline, antes mesmo que o feminismo da década de 1960 concedesse voz e visibilidade às mulheres na vida social, política e cultural do Brasil, a ficção de Jorge Amado já apresentava personagens femininas que transgrediam e superavam códigos injustos. Nas palavras de Belline (2008, p. 27):

Trata-se da passagem da mulher de objeto manipulado pelo homem a sujeito de seu próprio destino - amoroso ou profissional. Essas transgressões femininas funcionam como meio de mudança da mulher nos modelos preestabelecidos pautados no viés machista para uma condição protagonizadora do seu destino e demonstrando, com isso, sua consciência e poder de questionar, atuar e transformar a sociedade na qual está inserida.

Swarnakar (2015), no artigo, *Jorge Amado: A Writer with Feminist Vision*, analisando a construção de personagens femininas amadianas que assumem posição de destaque, observa que “Amado levanta questões que são cruciais para as feministas: como subjugação feminina, estupro, aborto, prostituição e violência contra a mulher” (SWARNAKAR, 2015, p. 748).

No acervo literário de Jorge Amado, as personagens femininas têm um lugar de destaque. Em breve passagem por algumas produções literárias do escritor, evidenciamos personagens que representam a luta de mulheres marginalizadas, oprimidas, incompreendidas em busca de espaço, de voz e de respeito na sociedade.

Em *Suor* (1934), ainda na fase incipiente do escritor, encontramos Linda, personagem- destaque. Sonhava em se casar com um homem rico e bonito e transformar-se no arquétipo socialmente adequado, “bela, recatada e do lar”, em conformidade com os códigos - moral e legais - da época. No âmbito da legislação civil, o *status* de casada significava limitação da capacidade civil, do poder patrimonial e educacional. No entanto, por razões adversas, a vida de Linda tomou novos rumos. Isso faz com que ela passasse da condição de mulher limitada e domesticada para uma mulher produtiva, que luta, trabalha e não se anula. Participante ativa de seu tempo, Linda não se dobra às imposições, aos preceitos/preconceitos da sociedade em que vive. Nas palavras de Luciana de Moraes Rayol, “Linda marcaria o momento em que Jorge Amado começa a elaborar (esboçar) o espírito do feminino amadiano” (RAYOL, 2011, p. 23).

Antes de alcançarmos as personagens femininas que assumiram o leme da literatura de Amado e começaram a nominar seus romances, destacamos duas bravas mulheres que desfilam na passarela literária amadiana, Lívia, de *Mar Morto* (1936), e Dona’Ana Badaró, de *Terras do Sem-Fim* (1943). Lívia personifica a simbologia da independência e da liberdade feminina, em uma realidade social em que a força e o poder eram conferidos somente aos barbados. Ao se transformar na condutora do *Paquete voador*, veleiro de seu marido, assume, assim, o papel de procriadora, cuidadora do lar e, também, o de mantenedora. Foge dos estereótipos do início do século XX: não é submissa, rejeita o poder patriarcal. “Lívia não aceita o destino fatal das viúvas dos marítimos. Ela não vai ser rameira, empunha o leme e trabalha” (DELA BRUNA, 1976, p. 186). Dona’Ana, por sua vez, além de ser conhecida pela valentia, era uma mulher bem à frente do seu tempo: não cuidava tão somente de assuntos domésticos, também cuidava dos negócios da família, conforme a elaborada descrição da personagem: “Tomara a si a contabilidade dos negócios dos Badarós e era a ela que Sinhô se dirigia cada vez que necessitava de uma informação. A esposa de Juca dizia sempre que “Don’Ana deveria ter nascido homem” (AMADO, 1982, p. 179).

Essas mulheres representam a negação da definição do papel feminino na sociedade predominantemente determinado por sua condição biológica, cultural e legal, em que o elemento masculino seria por força

do poder, o mantenedor, conforme os costumes sociais, recepcionados pela lei civil da época, o Código Civil Brasileiro (CCB-1916). Esse diploma legal, de caráter extremamente sexista, entre outros preceitos excludentes e machistas, determinava no art. 233 que “o marido é o chefe da sociedade conjugal, função que exerce com a colaboração da mulher no interesse comum do casal e dos filhos” (BRASIL, 1916, art. 233).

Pelas veredas femininas amadiana, surge *Gabriela Cravo e Canela* (1958), a história que viria a acentuar as transformações da condição de mulher. Rayol (2011) afirma que o lastro feminino amadiano se inicia com Linda, vindo a eclodir em *Gabriela, Cravo e Canela*. O romance se inicia enfatizando a transgressão de Sinhazinha Guedes, que infeliz no casamento consome uma relação amorosa proibida com o dentista, Osmundo Pimentel. O adultério, à época, era considerado duplamente crime, legal e moral. Sinhazinha e o amante são assassinados pelo marido traído, Coronel Jesuíno Mendonça. Foram condenados à ‘pena capital’, instituída pelos “maus costumes” da época que concediam ao marido traído o direito “moral” de “lavar com sangue a honra manchada”.

Embora publicada em 1958, a obra corresponde à sociedade ilheense de meados da década de 1920, período em que vigorava o Código Penal de 1890. Nas palavras de Barsted e Hermann, essa legislação conceitua a legítima defesa de tal forma que acaba, na prática, por legitimar a continuidade dos assassinatos de mulheres consideradas infiéis. Isso se justifica porque este diploma legal trouxe a exclusão de ilicitude do crime de assassinato. Sendo assim, deixaria de ser considerada culpada pelo crime de assassinato uma pessoa que matasse outra mediante três condições: o estado de necessidade, a legítima defesa e, por fim, o estrito cumprimento do dever legal. Dispunha o artigo 32: “Não serão também criminosos: [...] § 2º Os que o praticarem em defesa legítima, própria ou de outrem. A legítima defesa não é limitada unicamente à protecção da vida; ella comprehende todos os direitos que podem ser lesados”. (BRASIL, 1890).

Barsted e Hermann (1995) argumentam que essa legítima defesa de qualquer bem lesado inclui a honra como um bem juridicamente tutelado, sem estabelecer, contudo, uma relação de proporcionalidade entre o bem lesado e a intensidade dos meios para defendê-lo.

Nesse sentido, a honra do homem “traído” poderia ser considerada um bem mais precioso que a vida da mulher adúltera.

A condenação do Coronel Jesuíno, pelo corpo de jurados, por duplo homicídio, o da esposa e do amante dela, é o anúncio do armistício. O narrador elogia a decisão do conselho de sentença, verbalizando: “Pela primeira vez, na história de Ilhéus, um coronel do cacau viu-se condenado à prisão por haver assassinado esposa adúltera e seu amante”. (AMADO, 1979, p. 358). A condenação do coronel na ficção amadiana pode ser considerada uma crítica contundente à lei penal em vigor no contexto histórico da obra, que considerava a honra do marido traído um bem mais precioso do que a vida da mulher adúltera.

A chegada de Gabriela, nesse cenário conservantista e acrômato, representa ruptura a padrões morais, a releitura de códigos legais, a busca da mulher por liberdade e pela autonomia da vontade; sinal de novos tempos. Retirante da seca e analfabeta, bonita, trabalhadeira e excelente cozinheira. Uma mulher ingênua e naturalmente sedutora e sensual. Ignorante, desconhece todas as normas que regulam as condutas impostas pela sociedade. Torna-se amante do patrão; depois esposa. Mas, não se acostuma viver como senhora da sociedade. Nas palavras de Habib (2012, p. 114):

Gabriela desponta, pois, como o grito de liberdade das mulheres, amoraçado e comprimido nos muros do internato das freiras ursulinas do colégio da piedade. Ela surge para abrir as mentes e afrouxar os costumes de tal sorte que as influências machistas perdiam terreno na evolução da espécie humana em Ilhéus.

Gabriela desperta a luxúria de outros homens da cidade. Ao trair Nacib, ignora padrões reguladores de conduta, burla as convenções sociais, morais e legais. Com a anulação do casamento, volta à condição de cozinheira e amante do patrão. Aos olhos do código moral é “puta”, “quenga do turco”; para o código legal, é a amásia, “teúda e manteúda”, ‘desonesta’. Gabriela, no entanto, só quer ser livre para viver e fazer as próprias escolhas, inclusive as sexuais. A mulher que cheira a cravo e a canela não se rende à vida de luxo; para ela, a liberdade é inegociável.

Na obra, destaca-se também a personagem Malvina, assim como Lívia de *Suor*, é símbolo da mulher moderna capaz de viver e agir so-

zinha. Malvina se insurge contra a vontade do pai, que a proibiu de estudar, argumentando que “mulher que se mete a doutora é mulher descarada, que quer se perder” (AMADO, 1979, p. 217) e resolve fugir com para São Paulo, para trabalhar de dia e estudar à noite. Malvina também não aceitava o destino das senhoras casadas de Ilhéus - inclusive o da própria mãe - “sujeitas ao dono”. Para ela, depois de casada “era o dono, o senhor, a ditar as leis, a ser obedecido”. Ela desejava amar “quem lhe oferecesse o direito a viver, quem a libertasse do medo ao destino de todas as mulheres de Ilhéus” (AMADO, 1979, p. 219).

Por meio da insurreição de Malvina, o narrador desvela críticas a valores sexistas culturalmente alimentados e ancorados na legislação civil vigente, que preconizava “o casamento como instituição indissolúvel”, “o marido o chefe da sociedade conjugal”- detentor do pátrio poder; a ele a palavra final; a ela, a submissão. (BRASIL, 1916, art. 380, 385). Como bem assinala Patrício (1999, p. 53), Malvina surge para representar a “[...] libertação da mulher das amarras dos valores patriarcais”.

Em *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), desabrocha Flor, a bela professora de culinária baiana, representando a mulher nordestina de classe média que ocupava o espaço do lar e se dividia para acomodar dois maridos: um vivo - homem diurno, estável, respeitado pela sociedade preconceituosa e hipócrita; o outro morto - oculto, noturno, malandro, boêmio, infiel - que só ela vê, que a completa. Mas, que só passa a existir em função dos desejos dela: “[...] Minha força é teu desejo, meu corpo é teu anseio, minha vida é teu querer, se não me queres eu não sou [...]” (AMADO, 2008, p. 455).

A narrativa corresponde às décadas de 1930 e 1940, época em que as mulheres ainda estavam muito distantes de uma posição igualitária diante dos homens. No entanto, conforme analisa Oliveira (2021), Flor se apropria dos próprios desejos e permite-se desfrutar do sabor da vida e da sexualidade, contrariando o que era esperado pelos costumes e pelo discurso legal da época, que planavam sobre o desejo da mulher.

O narrador amadiano aplaude o comportamento ativo e transgressor de Flor, confere-lhe autonomia para reconhecer e assumir os próprios desejos, para subverter o papel de submissão e de silenciamento, para desacatar os códigos de conduta, para se colocar no mundo en-

quanto ser autônomo complexo e desejante.

Seguindo a trilha das protagonistas de Jorge Amado, alcançamos *Tereza Batista Cansada de Guerra* (1973) e *Tieta do Agreste* (1977), duas das mais famosas personagens femininas amadianas. Tereza e Tieta, cada uma ao seu modo, subvertem regras legais, desafiando valores morais e cristãos pelo comportamento transgressor.

Em *Tereza Batista*, Amado traz a representação de muitas mulheres que vivem em condições sociais desfavoráveis e são submetidas à negociação, à exploração e à prostituição como meio de sobrevivência. Isso, muitas vezes, é consequência da falta de proteção estatal e legal para grupos sociais tão vulneráveis.

Tereza Batista representa a mulher nordestina brasileira desvalida que, em muitas situações, é obrigada pelas circunstâncias a lutar contra o preconceito e a falta de dinheiro, buscando a liberdade, enfrentando dores, angústias e sofrimentos. A personagem tem natureza ambivalente, encarna várias vozes femininas e reúne características contraditórias, é doce e sensual e, ao mesmo tempo, ativa e valente. “Tinha aversão a badernas” e “não tolerava ver homem bater em mulher”. A personagem “camaleoa” amadiana, assim é descrita na obra, segundo Amado (1977, p. 212):

Sendo de ofício artista de cabaré, amásia, mulher-dama, acidentalmente professora de crianças e de adultos, para as polícias de três Estados da Federação profissional de brigas e arruaças, desordeira, Tereza Batista em poucos dias fez curso completo de enfermagem com o doutor Evaldo Mascarenhas e com Maxi das Negras, pois era criatura de fácil aprender – Já dizia dona Mercedes Lima, mestra de primeiras letras.

Acentua-se, na obra, o universo do coronelismo, de forma latente, a “coisificação” e a “domesticação” da mulher, seguindo preceitos sexistas, por vezes codificados juridicamente; por vezes consolidados pela aceitação de uma parcela corrompida da sociedade. Esse ambiente, onde a lei é letra manca e incerta, torna-se propício para aprisionar e escravizar os mais indefesos, entre eles, a mulher pobre, que é duplamente marginalizada – é mulher e é pobre. Essa fração desamparada acaba se tornando “presa mais fácil”, para os “donos do poder”.

Por situações adversas, Tereza torna-se amásia do coronel-doutor,

Emiliano Guedes. Percebe-se no contexto narrativo, o posicionamento crítico do narrador amadiano ao papel conferido à amásia, segundo Amado (1977, p. 116):

A condição de amásia – ou concubina, rapariga de casa posta, moça, amiga manceba - implica a existência de subentendido acordo entre a escolhida e o protetor; um corpo de obrigações mútuas, direitos, regalias, vantagens. Para resultar perfeita a mancebia exige gastos de dinheiro e esforços de compreensão.

Considerando o contexto histórico-jurídico, as leis civis relacionadas à mulher na sociedade brasileira por séculos fortaleceram e positivaram as normas do patriarcado. Pelo “código do pai”, as mulheres eram vistas como um bem de utilidade e eram divididas não só pelos homens, mas também pela sociedade, em categorias: as de esposas e as de amásias, concubinas. Fica explícita na obra a ilustração desses distintos papéis da mulher: “[...] filho apenas esposa pode ter, cama de amásia é para folgar, amásia é passatempo”. (AMADO, 1977, p. 267).

A esposa, a dona de casa - cujo domínio não passava das lides domésticas - submissa ao regime patriarcal, era a considerada pela ótica sociolegal como “mulher honesta”; a amásia era rotulada de “desonesta” e definida pelo aspecto jurídico-formal, segundo a lição de Nelson Hungria (1981, p. 139), como “a mulher francamente desregrada [...], ainda que não tenha descido à condição de autêntica prostituta”. A mulher nesta circunstância estava condenada à clandestinidade e à exclusão sociojurídica.

Através da figura de *Tereza Batista Cansada de Guerra*, Amado revela o submundo marginalizado da prostituição. No entanto, essa menina-mulher, vendida, explorada e prostituída, nunca desiste e luta por espaço, pela sobrevivência, por oportunidades e por direitos, em contextos sociolegais de regimes políticos totalitários outorgados às classes dominantes e à supremacia masculina.

Tieta do Agreste é a filha pródiga que volta à terra natal, depois de mais de vinte anos que é expulsa da cidade pelo próprio pai, quando descobre que ela “se deitou com um rapaz”. No retorno, esconde seu verdadeiro ofício – prostituta e dona de bordel de luxo em São Paulo- e apresenta-se como viúva rica e generosa. Isso faz com que

a paroquial sociedade de Santana do Agreste apague seu passado de pecadora e passe a vê-la como 'santa'.

Para Swarnakar (1999, p. 229), Tieta se destaca entre personagens femininas de Jorge Amado como única prostituta que não é apresentada no prostíbulo ou atuando como prostituta. Tieta também é a única que ascende de classe social. Nesse sentido, Cosme (2013, p. 31) ressalta: "Tieta, com sua liberdade sexual, independência pessoal e financeira, adquiridas a partir da prostituição, rompe com o que era defendido pelo ordenamento jurídico vigente até o ano de publicação da obra, 1977". A protagonista destoa da mulher que vive como mantenedora da casa e do sucesso do seu marido como era convencionado no papel da mulher.

Na percepção crítica de Habib (2012), entre o universo feminino das personagens de Jorge Amado, Tieta tinha a resistência de Tereza Batista, a tenacidade de Don'Ana Badaró, a sensualidade de Gabriela, a firmeza de Maria Machado e o charme de D. flor. Tieta, autêntica heroína do agreste, verdadeira e decidida, arrostava o perigo e enfrentava os poderosos.

A prostituição é ponto de consonância entre Tereza Batista e Tieta, ambas se valem do 'ofício' para alcançar independência e liberdade. No entanto, à luz dos códigos moral e penal da época essa condição tinha um ônus, ambas não figuravam no rol das 'mulheres honestas'. Isso significa que a reputação da mulher era atestada pelo seu comportamento sexual, sendo, muitas vezes, a base para defini-la como boa ou má, honesta ou desonesta.

Conforme Mello (2010), enquanto a preocupação do Direito Civil brasileiro era limitar a mulher na sua capacidade cível - no seu poder de decisão no seio social e familiar - o Direito Penal preocupou-se apenas em categorizá-la, na condição de sujeito passivo dos crimes sexuais, como "virgem", "honestas", "prostituta" ou "pública", e ainda a "simplesmente mulher".

No entanto, mesmo categorizadas como vítimas, pela interpretação das disposições legais penais, somente a mulher que atendia aos requisitos de "honestidade" (reputação ilibada, vida 'regrada,' recatada) merecia a proteção do Direito Penal, as mulheres que não se adequassem a esses critérios passavam da condição de vítimas a provocadoras

e transgressoras. Muitas delas, desprovidas de família e, conseqüentemente, sem a proteção de uma figura masculina, eram rotuladas como “mulher da vida”, e passavam a ser julgadas por esse estigma.

Os romances de Jorge Amado produzem conteúdo que possibilita essa travessia entre Direito e Literatura. Seja Linda, Lívia, Don’Ana, Gabriela, Malvina, Tereza Batista, Flor ou Tieta, as mulheres de Amado fizeram escola, multiplicaram-se, conquistaram seguidoras. Revistar essas obras é buscar respostas para distorções de ordem social e legal que vêm sendo denunciadas, há mais de oito décadas, pelo libertador código literário amadiano, é buscar entusiasmo para continuar na luta por respeito e por direitos.

DISPOSIÇÕES FINAIS

O diálogo interativo entre textos jurídicos e literários vem se intensificando e revigorando-se nas últimas décadas. Esse enlace, que a cada dia instiga mais curiosidade, tornou-se um campo em que a natureza interdisciplinar tem encontrado terreno fértil para estudos e investigações. De um lado, o Direito, ciência social, instrumento regulador de condutas individuais socialmente exigíveis; do outro, a literatura, expressão da arte provocativa, (in) disciplinada, livre das amarras impostas pelo tecnicismo formal arraigado no Direito. Duas belas criações eminentemente humanas que elaboram por meio da linguagem uma determinada visão da realidade e refletem, em maior ou menor escala, as instabilidades e idiosincrasias de seus sujeitos.

Singrar por mares *jusliterários*, a partir de escritos de Jorge Amado – homem das letras; das leis - é inspirador e desafiador. O escritor baiano se afasta do terreno do previsível, quando cria personagens que fogem do lugar-comum. Ao narrar a trajetória de mulheres de diferentes classes sociais, em distintas realidades, expõe as adversidades enfrentadas por elas, mas, ao mesmo tempo, também exalta o espírito guerreiro dessas mulheres. Se, por um lado, as narrativas exibem a fragilidade feminina diante do poder; por outro, revelam a coragem dessas mulheres para enfrentar os arraigados sistemas sociopolíticos e jurídicos.

Diante de um contexto social excludente e opressor, Amado registra a luta dessas mulheres pela sobrevivência, por liberdade, por

direitos, por justiça. Dialogando com a realidade de seu tempo, explora temas que ajudam a questionar a situação da mulher diante de dogmas morais e legais. As narrativas de Amado são documentos literários que descortinam com criticidade sistemas jurídicos sexistas e a negligência do poder jurídico-estatal na proteção e assistência às mulheres - grupo social secularmente desprestigiado e silenciado na sociedade brasileira.

O código literário amadiano, denunciador e defensor do direito das mulheres, completa noventa anos, moderno e visionário, inspirou a luta de muitas mulheres e, conseqüentemente, a criação de importantes conquistas legais, entre outras: a igualdade em direitos e obrigações, no âmbito do Direito Constitucional, leis civis que tentam corrigir os preceitos sexistas e leis penais que tentam coibir e refrear a violência doméstica e, ainda, antecipou, em mais sessenta anos a tese da inconstitucionalidade da legítima defesa da honra, entendimento firmado pelo Supremo Tribunal Federal (STF), no último mês de março, por violar os princípios constitucionais da dignidade da pessoa humana, da proteção à vida e da igualdade de gênero.

É certo que ainda há um hiato entre o que estabelece grande parte desses avanços e a aplicação prática. Por isso, o grito das mulheres por direitos, respeito e liberdade, romanceado por Amado desde os anos de 1930, continua a ecoar na atualidade como um libelo reivindicatório, motivador e impulsador de lutas. Axé, Amado Jorge!

REFERÊNCIAS

AFONSO, Rui. *Jorge Amado et les chemins de l'exil*. São Paulo: Editora Unesp Digital/ CLEPUL, 2019.

AGUIAR, Josélia. *Jorge Amado: uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2018.

AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*: prefácio de Roberto da Matta. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

AMADO, Jorge. *Mar morto*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

- AMADO, Jorge. *O Menino Grapiúna*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- AMADO, Jorge. *Suor*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- AMADO, Jorge. *Tieta do Agreste*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- AMADO, Jorge. *Tereza Batista cansada de guerra*. Rio de Janeiro: Record. 1977.
- AMADO, Jorge. *Terras do sem-fim*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- ARAÚJO, Jorge de Souza. *Floração do imaginário: o romance baiano do século XX*. Itabuna/Ilhéus: Via Literarum, 2008.
- BARRETTO, Vicente de Paulo. *Philia, autocracia e legitimidade*. In: TRINDADE, André Karam *et al. Direito & literatura: reflexões teóricas*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008.
- BARSTED, Leila L.; HERMANN, Jaqueline. *O judiciário e a violência contra a mulher: a ordem legal e a (des)ordem familiar*. Rio de Janeiro: Cepia, 1995.
- BELLINE, Ana Helena Cizotto. *Representações do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Disponível em: <http://www.jorgeamado.com.br/professores/03.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2020.
- _____. Decreto n. 847, de 11 de outubro de 1890: Promulga o Código Penal. s.d.b. Disponível em: <http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=66049>. Acesso em: 10 abr. 2021.
- _____. Lei n. 3.071, de 1º de janeiro de 1916: Código Civil. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil/leis/L3071.htm>. Acesso em: 15 maio 2021.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.
- CARTA, Paolo. *Política e literatura no humanismo jurídico Italiano do século XX*. In: TRINDADE, André; SCHWARTZ, Germano (Coord.). *Direito e literatura: o encontro entre Themis e Apolo*. Curitiba: Juruá,

2008.

CHUEIRI, Vera Karam. Direito e literatura. In: BARRETO, Vicente de Paulo (Coord.). *Dicionário de filosofia do direito*. Rio de Janeiro: Renovar, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COSME, Glaucia da Silva. *O feminino em Tieta e Macabéa*. 2013. 123f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pelotas, Centro de Letras e Comunicação, Pelotas, 2013.

DELA BRUNA, Vitório. *O mundo dividido de Jorge Amado*. 1976. 232f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1976.

DUARTE, Eduardo de Assis. Classe, Gênero, etnia: povo e público na ficção de Jorge Amado. In: DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). *Cadernos de Literatura Brasileira n. 3: Jorge Amado*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

FACCIO, Alda. *Outras Vozes: a partir do feminismo vê-se outro direito*, n. 15. WLSA Moçambique: Editora Maria José Arthur, 2006.

FITZ, Earl F. Spanish American and Brazilian Literature in an Inter-American Perspective: The Comparative Approach. In: MCCLENNEN, Sophia; FITZ, Earl E. (Org.) *Comparative Cultural Studies and Latin America Indiana*. [S.l.]: Purdue University Press, 2004.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *O Brasil best seller de Jorge Amado*. São Paulo: SENAC, 2003.

HABIB, Sérgio. *Ideias Penais na Obra de Jorge Amado*. Brasília: Consulex, 2012.

HUNGRIA, Nelson. *Comentários ao Código Penal*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1981. v. 8.

MACHADO, Ana Maria. *Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

MELLO, Marília Montenegro Pessoa. Da mulher honesta à Lei com nome de mulher: O lugar do feminismo na legislação penal brasileira. *Revista Videre*, ano 2, n. 3, p. 137-159. Faculdade de Direito e Relações Internacionais/ UFGD, Dourados, 2010.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.

OLIVEIRA, Flávia Dall Agnol de. *Dona Flor e o sujeito de direito sob a ótica do desejo*. Andradina: Meraki, 2021.

OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário Jurídico*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

PATRÍCIO, Rosana Ribeiro. *Imagens de Mulher em Gabriela de Jorge Amado*. Salvador: FCJA, 1999.

RAMOS, Danielle Margarita. Reflexões sobre o processo histórico-discursivo do uso da legítima defesa da honra no Brasil e a construção das mulheres. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 20, n. 1, jan./abr. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2012000100004&script=sci_arttext. Acesso em: 20 jun. 2021.

RAYOL, Luciana de Moraes. *Precursoras: na contramão do óbvio: um estudo sobre as primeiras (e inspiradoras) personagens femininas da obra de Jorge Amado*. 2011. 104f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belo Horizonte, 2011.

RIBEIRO, Darcy. Parceiros de Viagem. In: DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (Org.). *Cadernos de Literatura Brasileira n.º. 3: Jorge Amado*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado e violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

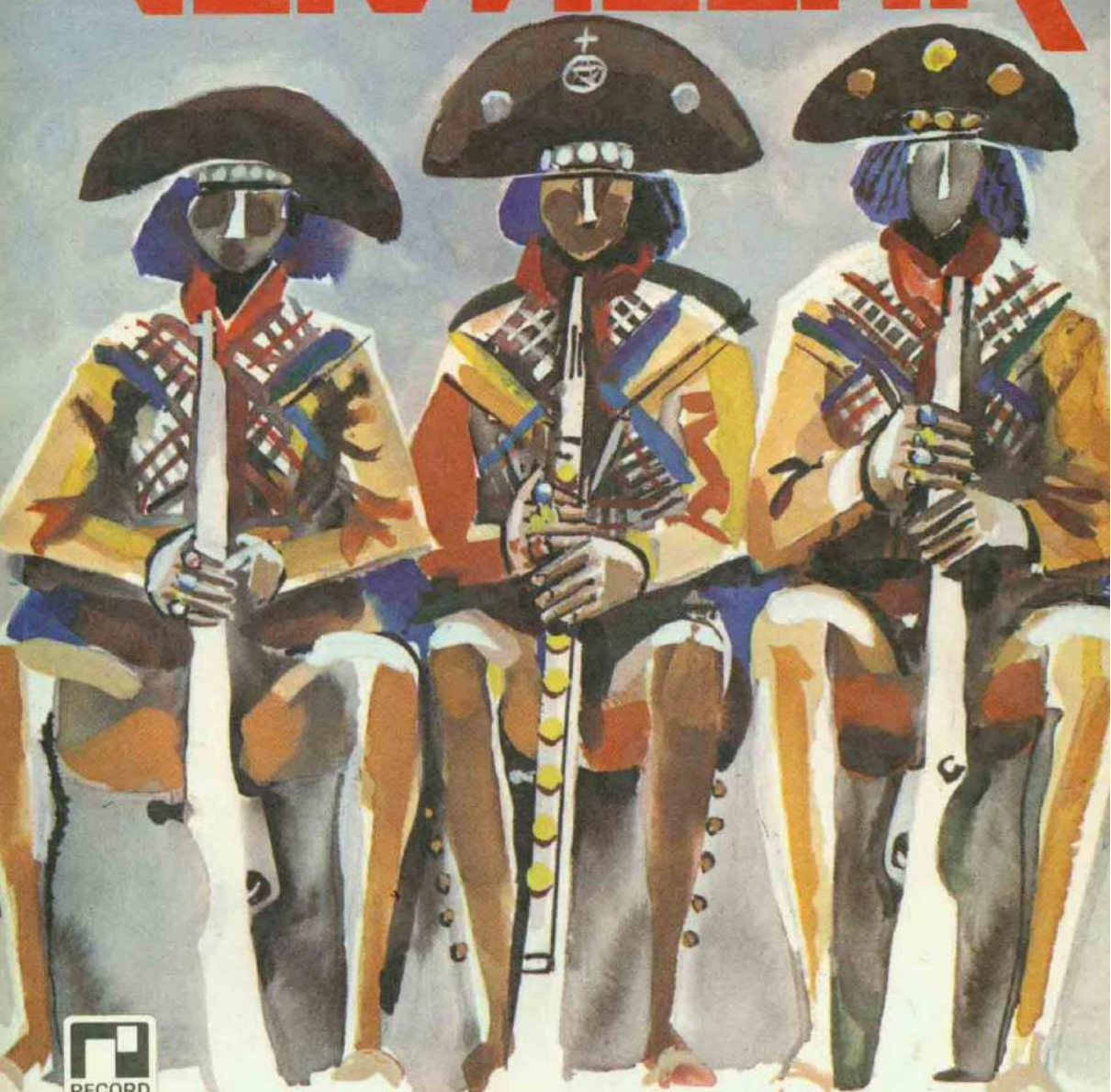
SWARNAKAR, Sudha. FIGUEIRÊDO, Ediliane L. L.; GERMANO, Patrícia Gomes (Orgs.). *Nova Leitura Crítica de Jorge Amado*. Campina Grande: EDUEPB, 2014.

_____. Jorge Amado: A Writer with Feminist Vision. In: CHAVES, Vania Pinheiro; MONTEIRO, Patricia (Orgs.). *100 anos de Jorge Amado: o escritor, Portugal e o Neorrealismo*. Lisboa: CLEPUL, 2015. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/20160215-chaves_vania_monteiro_patricia_100_anos_de_jorge_amado_2_.pdf. Acesso em: 10 maio 2021.

_____. The Images of Prostitute in Jorge Amado a Voyage from *Jubiabá* to *Tieta*. In: MARTIN, Sebsten Sanchez, SWARNAKAR, Sudha (Orgs.). *Educação e Literatura: em tempo de globalização*. Campina Grande: EUEPB, 1999.

JORGE AMADO

SEARA
VERMELHA



HISTÓRIA E REVOLUÇÃO BRASILEIRA NO ROMANCE *SEARA VERMELHA*, DE JORGE AMADO

Edvaldo A. Bergamo

“É um tema muito presente, muito insistente em toda a minha obra, a questão da terra no Brasil.”
Jorge Amado *In* Raillard (1990)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Jorge Amado (1912-2001) continua a ser um romancista de muito interesse na literatura brasileira, merecedor de um exame detido das questões intrincadas que sua obra suscita. Trata-se de um problema literário estimulante para o pensamento crítico ou para o estudioso que se debruçar sobre uma produção extensa e intensa que ininterruptamente angariou uma recepção polêmica e que possibilitou ao mesmo tempo uma reflexão significativa sobre a história e a sociedade brasileiras, visto que a criação artística do ficcionista baiano apresenta uma sintonia fina com os principais impasses nacionais, ao longo do século XX, sem abdicar de certas características típicas do chamado romance de 30, do qual o autor é um dos principais artífices, ao perpetrar o legado de tão importante produção romanesca coletiva, por intermédio de uma trajetória absolutamente vitoriosa, no tocante ao sucesso junto ao público, e controversa, no que diz respeito a grande parte de sua fortuna crítica.

Os aspectos mais sobressalentes do romance de 1930, na figuração do imaginário amadiano, tornam-se reconhecíveis em obras que dão a ver os impactos do subdesenvolvimento econômico, da moderni-

zação incompleta e dos conflitos sociais acirrados, aspectos contraditórios da formação histórica e cultural do Brasil, cujas incongruências principais atinentes à classe e à raça são faces da mesma problemática: a opressão exacerbada do trabalhador do campo e da cidade proporcionada por um sistema de superexploração caracterizado como capitalismo monopolista de ranço colonial. Sendo assim, pretendemos examinar a obra *Seara vermelha* (1946) como um romance histórico constitutivo dos pressupostos estéticos e ideológicos dos anos 30. Para o mais importante crítico da obra de Jorge Amado:

A condenação do latifúndio, a representação do êxodo rural, das rebeldias 'pré-políticas' e, até mesmo do levante de 35, indicam o *alargamento de horizontes* e a presença do romance histórico fundado na perspectiva do oprimido e preocupado em tematizar as atitudes épicas de resistência popular armada (DUARTE, 1996, p. 208, grifos do autor).

Assim, o ideário do romancista da revolução de 30 ainda reverbera numa produção romanesca de meados dos anos 1940, uma obra pautada pelo realismo histórico subordinado às demandas de uma realidade social e política desafiadora, em nível local e global. Como um romance histórico, a obra em questão dá a ver os impasses da revolução brasileira correlacionados ao contexto estético e ideológico da primeira metade do século XX: o latifúndio e a luta pela terra, a imigração nordestina forçada, a Intentona de 35 e a possibilidade de ruptura de uma ordem opressiva e exploradora das massas trabalhadoras.

O ROMANCE DE 30 NO BRASIL

O romance social brasileiro de 30 caracteriza-se pela ênfase no projeto ideológico, considerando a conjuntura histórica do tempo, estreitamento autoritário e demandas sociais urgentes, com foco na revalorização do realismo e no aprofundamento da questão política. Os estudiosos das relações literatura e autoritarismo, assunto do qual tratamos, afirmam que

[...] o autoritarismo consiste em uma caracterização de um regime político em que existe um controle da sociedade por parte do Estado, que manipula as formas de participação política e restringe a possibilidade

de mobilização social; existe interesse político na cooptação dos intelectuais; a administração pública é apresentada como um bem em si mesmo, ao servir ao interesse do Estado; o setor militar desempenha um papel decisivo na manutenção da ordem. Nas formas extremas, como o totalitarismo, o regime autoritário institui um partido único e reprime com rigor manifestações de contrariedade.

[...]

O fato de o Estado agir de maneira a controlar as ações individuais, restringir as possibilidades de mudança social, sustentar códigos e valores com os quais a população é obrigada a pautar sua existência, e manipular a difusão de ideologias em favor da conservação do poder das elites, estabelece uma condição restritiva de existência. O problema da reificação, desenvolvida dentro do capitalismo industrial, é levado a dimensões novas, agravadas pela ameaça de destruição coletiva (GINZBURG & UMBACH, 2000, p. 238).

De acordo com João Luís Lafeté (2000), grande parte da produção ficcional produzida, a partir da década de 1930, caracteriza-se pelo arrefecimento dos experimentalismos de vanguarda, por força da urgência histórico-social que pedia, até mesmo no plano artístico, uma ação política efetiva. Em razão da necessidade de eficácia comunicativa junto ao público, o romance, numa retomada de sua vocação realista primordial, sob as novas bases ideológicas, aposta majoritariamente em um conteúdo sintonizado com os impasses sociais e transfigurado em formas estéticas validadas. Tal realismo reformulado, em atendimento ao movimento da História, que combatia o modelo econômico capitalista e burguês, expandiu-se por diversas partes do Globo.

O campo intelectual de esquerda da primeira metade do século XX na defesa de uma arte de intervenção política propunha abertamente a tensa articulação entre a forma literária e a realidade histórica. A narrativa de ênfase social, espelhando uma consciência aguda do subdesenvolvimento, passa a retratar a exploração do trabalho assalariado do campo e da cidade, a luta pela posse da terra em face do domínio do latifúndio e a presença relevante de novos atores sociais no espaço público, como o trabalhador, a mulher, a criança, o negro. A obra comprometida do período apresenta os entraves de um projeto modernizador inconcluso no Terceiro Mundo, destacando a opressão sofrida pelo trabalhador do campo, a condição marginalizada do lumpem-proletariado

da cidade e o problema do negro numa sociedade racista e excludente. O foco principal está na figuração romanesca do assalariado rural sem direito à terra e à dignidade, na espoliação do operário em condições degradantes de moradia, trabalho e alimentação, denunciando, assim, os avanços de um modelo econômico internacional que atendia aos interesses de potências hegemônicas e piorava as condições de vida em países periféricos. Assim, os vínculos entre literatura e política ficam cada vez evidentes e necessários, especialmente depois do I Congresso dos Escritores Soviéticos de 1934:

Com a tomada do poder pelos bolcheviques, a vinculação das artes ao espírito de partido (*partiinost*) entrou na ordem do dia. As correntes ortodoxas consideravam um ‘dever histórico’ do partido dirigir a vida intelectual. O período stalinista acelerou a subordinação da esfera artística às chamadas ‘razões de Estado’. A ‘linha dura’ ancorou-se doutrinariamente no célebre artigo de Lenin, “A organização do partido e a literatura de partido”, de 1905, transformado de uma hora para outra em tratado de censura política (MORAES, 1994, p. 110, grifos do autor).

E ainda, numa perspectiva que aproxima as incongruências nacionais da década de 1930 ao sistema-mundo, vale ressaltar:

A década de 30, apesar de se iniciar sob o signo de forte repressão ao PC, vai aos poucos desenvolvendo um clima cultural propício à divulgação de livros marxistas, de textos sobre a União Soviética e sobre a “realidade brasileira”, na forma de uma ensaística ou de literatura social. Contribuem para este clima: a atenção despertada sobre a “realidade brasileira” por movimentos anteriores a 1930 e pela própria “Revolução”, seu engajamento e desencanto; a repercussão (tardia) da Revolução Soviética e sua imagem de consolidação sobre Stalin/III Internacional e a ideologização da cultura e dos intelectuais, com respectiva polarização política esquerda/direita, acontecida internacionalmente também no espaço Brasil (RUBIM, 1995, p. 40).

Por óbvio, o escritor Jorge Amado foi profundamente influenciado por toda essa atmosfera estética e ideológica característica da década de 1930, tornando-se um romancista inteiramente atento aos desdobramentos do contexto revolucionário da época, em circunstâncias locais e globais.

JORGE AMADO: UM ROMANCISTA DA REVOLUÇÃO DE 30

A década de 30 fornece os parâmetros basilares do projeto literário de Jorge Amado. Num decênio em que a marcha mundial das revoluções parecia finalmente atingir os seculares fundamentos espoliadores da sociedade brasileira, a saber, o predomínio do latifúndio, a violência de classe dos donos do poder, a monocultura exportadora, a ideologia do favor, etc, o romance de 30 problematiza certos entraves nacionais oriundos do campo e da cidade. E Jorge Amado, coparticipante dessa geração de escritores que examinou por intermédio da transfiguração artística os problemas da região como impasses da nação, articula sua criação romanesca em consonância com uma perspectiva que visa a passar o Brasil em revista, antecipando-se, pelo prisma da literatura, a análise da realidade material que será realizada pelas áreas específicas do conhecimento científico em décadas posteriores. Para Antonio Candido:

Como decorrência do movimento revolucionário e das suas causas, mas também do que acontecia mais ou menos no mesmo sentido na Europa e nos Estados Unidos, houve nos anos de 30 uma espécie de convívio íntimo entre a literatura e as ideologias políticas e religiosas. Isto, que antes era excepcional no Brasil, se generalizou naquela altura, a ponto de haver polarização dos intelectuais nos casos mais definidos e explícitos, a saber, os que optavam pelo comunismo ou o fascismo. Mesmo quando não ocorria esta definição extrema, e mesmo quando os intelectuais não tinham consciência clara dos matizes ideológicos, houve penetração difusa das preocupações sociais e religiosas nos textos, como viria a ocorrer de novo nos nossos dias em termos diversos e maior intensidade (CANDIDO, 1989, p. 188).

O nosso ficcionista, afeito às determinações do realismo socialista aclimatadas à experiência nacional, pode ser identificado com mais clareza na publicação seguida de *Seara vermelha* (1946) e dos volumes da trilogia *Subterrâneos da liberdade* (1954). São narrativas em que o ideário emancipatório de esquerda internaliza de tal maneira na forma narrativa que a composição ficcional está toda voltada para a valorização e enaltecimento, pelo exemplo sacrificial encon-

trado na trajetória dos militantes, da sociedade nova a ser edificada num futuro utópico. Em meados do decênio de 40, e mesmo antes se quisermos, durante os anos antecedentes à vigência do Estado Novo getulista, Jorge Amado, sob o impacto dos desdobramentos oriundos da Segunda Guerra Mundial, torna-se um militante disciplinado do Partido Comunista do Brasil e um escritor afinado com os preceitos do realismo de influência soviética. A literatura de ênfase social, que vinha sendo praticada de maneira até certo ponto intuitiva na década anterior, assume uma perspectiva ideológica esclarecida, em nome de uma necessidade de sublinhar o aspecto documental e a exposição de nítido ideário revolucionário ostentados pela obra. De acordo com Alfredo Wagner Berno de Almeida:

Não apenas os personagens se engajam com firmeza em prol daquelas soluções políticas, como é o caso de Neném (Juvêncio) em *Seara vermelha*, como também o próprio autor. O homem de ação em Amado passa a encarnar a conduta literária na conduta política. Aparenta se dar conta de que sua produção literária, por si só, não concorre de maneira imediata para as transformações que prenuncia. Nem o autor parece se contentar em somente produzi-la. Os quase oito anos que separam *Seara vermelha* do livro que lhe sucede, *Os subterrâneos da liberdade*, permitem entrever, mais que longo interregno, um deslocamento de prioridade em sua atitude política (ALMEIDA, 1979, p. 202).

Nos anos de 40 e 50, Jorge Amado torna-se um escritor conhecido dentro e fora do Brasil e sua obra é editada em outros países de orientação socialista ou não. A militância política intensifica-se com o exílio na Europa, sacrificando por vezes os dons de romancista, porém o literato triunfa no final do decênio de 50, com a reformulação de seu projeto literário pós-*Gabriela*, desta feita, condizente com uma visão menos ideológica e mais carnalizada dos problemas nacionais, de modo que a questão da justiça social está em estreita correlação com a demanda pela liberdade individual, numa sociedade afetada sobremaneira por mudanças sociais e comportamentais que marcaram a segunda metade do século XX.

Jorge Amado é, indiscutivelmente, até hoje, o romancista brasileiro mais conhecido no exterior. Nasceu numa fazenda de cacau do

sul do Estado da Bahia, no município de Itabuna. Desde a infância, o célebre escritor conviveu com os trabalhadores das plantações, os jagunços arregimentados, os coronéis e agregados de um território natural demarcado pelas árvores do “ouro branco”. Testemunhou o surgimento e/ou o crescimento de cidades, com destaque para Ilhéus, “a princesinha do Sul”, maior conglomerado da região, cujo desenvolvimento mereceu a construção de um porto para a exportação direta de um dos principais produtos agrícolas brasileiros à época, ao lado do café. Jorge Amado é herdeiro da oligarquia rural brasileira e grapiúna: uma ordem política, social e econômica que sustentou o período da chamada República Velha. Por pertencer a uma família com posses, estudou em colégio da elite baiana em Salvador e, posteriormente, cursou Direito no Rio de Janeiro. Os anos de estudos na capital baiana lhe possibilitaram o conhecimento e a convivência em franca liberdade com o ambiente popular da cidade mais negra do Brasil. Já a etapa carioca dos estudos lhe garantiu o contato com correntes políticas decisivas em sua formação intelectual e artística, num cenário mais complexo e diverso da capital federal à época.

Jorge Amado sempre se considerou um típico romancista de 30, de acordo com o discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 1961 (Amado, 1972). A Revolução de 30, ao impor o fim da República Velha, caracterizada pela “política café com leite”, sustentada pelos coronéis latifundiários, pelo mandonismo local, pela alternância de poder controlada, foi um levante que veio a inaugurar uma nova etapa da vida brasileira, com reflexos determinantes no processo de atualização da inteligência nacional, notadamente no âmbito da cultura, da ciência e da política. Os ganhos da referida revolução afetaram a compreensão, sob a ótica dos idealizadores da forma narrativa empenhada, acerca da realidade adversa de um país subdesenvolvido. O romance de 30 significou uma ação coletiva coordenada de descoberta e de interpretação das disparidades regionais, com foco especialmente nas agruras do trabalhador braçal do campo e da cidade, ante o domínio do senhorio de terras e do capitão de indústria, merecendo destaque igualmente a situação do negro e da mulher (os outros de classe, ao lado do empregado) que também aparecem como parte constitutiva de impasses seculares intransponíveis. “Com posição ideológica voltada para o so-

cialismo, Jorge Amado se desloca do modernismo (simbolizado pelas máquinas e indústrias) e passa a ver a extrema desigualdade social e racial no Brasil” (ALVES, 2013, p. 104).

O escritor em questão, oriundo dos meandros da aristocracia rural cacauzeira, encetou, pelas trilhas da literatura, um movimento decisivo em direção aos segmentos oprimidos, um deslocamento de classe, o que é bastante característico da geração modernista do ano 30, a mais politizada e polarizada ideologicamente: a adesão irrestrita às causas do espoliado, pois era a hora e a vez do espoliado no romance, em escala mundial. Jorge Amado viveu intensamente a “era dos extremos” do “breve século XX”. Chegou a completar setenta anos de vida literária, numa trajetória pessoal, política e literária em total correlação com os principais dilemas da referida centúria. Seu itinerário artístico e espiritual ficou balizado por vários acontecimentos históricos marcantes: em dimensão global, a expansão dos ideários socialistas, a ascensão e derrota do fascismo e do nazismo, as consequências da Segunda Guerra Mundial com a Guerra Fria; em dimensão local, o arrocho do Estado Novo getulista nos anos 30 e a recidiva autoritária da ditadura civil-militar pós 64.

Depois de uma estreia titubeante, Jorge Amado, impactado pelas convulsões mundiais e locais do decênio de 30, esquadrinha um projeto romanesco voltado para a expressão de valores e de reivindicações das camadas populares. Os chamados “romances da Bahia” dão a ver massas populacionais alijadas da modernização conservadora implementada pela Revolução de 30. O trabalhador rural, o operário urbano, a criança abandonada, o pescador explorado, o negro marginalizado são os tipos sociais marcantes da década na obra de nosso autor. A cidade da Bahia e arredores compõem o cenário por onde circulam os esquecidos do progresso, sobrevivendo nas franjas do sistema-mundo capitalista, do qual o Brasil é parte integrante como fornecedor indispensável de matéria-prima para os grandes centros desenvolvidos. Os romances que constituem o “ciclo do cacau” também dão continuidade ao mesmo projeto romanesco, em que o camponês aparece em tensão complementar, agora, com a figura do coronel, donatário de grandes propriedades, que faz do domínio da terra uma estrutura de poder que abrange a todos, do trabalhador

rural ao funcionário público, por estarem sujeitados ao tacão do caudilhismo tradicional.

O projeto romanesco de Jorge Amado segue um rigoroso enquadramento estético-ideológico, seguramente um legado dos agitados anos 30: a figuração estética dos contornos sobressalentes de um país de base arcaica (colonização e escravidão), carimbada pelo atraso e pelo retrocesso, uma dinâmica social singular na qual se sobressaía, contudo, uma certa elite dirigente ilustrada interessada no alcance do progresso almejado, numa solução de continuidade sob o respaldo da (re)conciliação permanente. Assim, os proletários à brasileira da periférica capital baiana, os trabalhadores e os fazendeiros das terras do cacau são aspectos constitutivos de um país caracterizado pelo descompasso e pelo descalabro, em termos de um desenvolvimento desigual prolongado e insuperado.

O projeto nacional-popular de Jorge Amado apresenta uma unidade temático-formal que perpassa toda a obra, como um escritor que se manteve fiel aos ideários de 30, mesmo com os (re)ajustes ficcionais realizadas ao longo de uma extensa carreira literária, completamente incomum no Brasil, pois viveu bastante e intensamente, inclusive com o registro de uma absorvente convivialidade político-cultural com os maiores artistas e intelectuais do século XX.

A década de 1930 lhe forneceu régua e compasso para o seu projeto romanesco: *Cacau* e *Suor* compõem os veios literários inaugurais de toda a obra amadiana. Assim, podemos falar em um ciclo do cacau ampliado que abrange as obras *Terras do sem fim*, *São Jorge dos Ilhéus*, *Gabriela, cravo e canela* e *Tocaia grande*. Do mesmo modo, podemos associar a série romanesca da cidade da Bahia, com as obras *Jubiabá*, *Mar morto*, *Os velhos marinheiros*, *Os pastores da noite* e *Tenda dos milagres* e *O sumiço da santa*. Temos, então, duas linhas de força que percorrem uma trajetória absolutamente exitosa em termos de aceitação pelo público-leitor, em âmbito nacional e internacional, que entretanto não eliminou outros filões igualmente encontráveis em sua vasta produção.

Alguns pontos de inflexão devem ser considerados do mesmo modo nessa visão de conjunto da obra em exame. *Jubiabá* enfatiza de modo inédito na literatura pátria o protagonismo negro na formação

da brasilidade, tornando-se um motivo literário recorrente na obra amadiana, em vista do racismo estrutural no país. *Terras do sem fim*, considerada uma obra-prima do autor, realça um aspecto determinante da conjuntura nacional: o retrato do mandonismo local na figura do coronel astuto e cruel, porém dialeticamente considerado no seu papel de desbravador de terras virgens e de massa de manobra nas mãos dos exportadores, de inapto para gerir seu patrimônio na nova ordem do capitalismo financista internacional. *Gabriela, cravo e canela*, também considerada outra sua obra-prima, inaugura a bem dizer uma nova frente no romance amadiano: a representação da mulher sexualmente livre em sua espontaneidade comportamental autêntica, em meio a uma sociedade baseada num patriarcalismo de origem rural. Gabriela, Dona Flor, Teresa Batista e Tieta formam o painel dos perfis femininos amadianos que desafiam a hipocrisia e a repressão da família brasileira que vem do tempo da casa-grande & senzala.

Nas décadas de 40 e 50, Jorge Amado esteve mais acentuadamente enfronhado nas lutas políticas do período, chegando a ser deputado constituinte em 1946. A polarização da Guerra Fria afeta diretamente algumas obras como *Seara vermelha* e *Os subterrâneos da liberdade*. No entanto, depois da publicação de *Gabriela, cravo e canela*, nosso autor (re)descobre o humor, a sátira, a malandragem brasileira como aspecto essencial de suas narrativas, estabelecendo uma outra galeria de personagens memoráveis: Quincas Berro D'água, Vasco Moscoso de Aragão, Curió, etc. Malandros entre a ordem e a desordem da vida brasileira, lutando por autonomia e liberdade numa sociedade desigual em que predomina a condição obsoleta do exercício coercitivo do favor. Em toda essa galeria de personagens representativos da organização social brasileira, vislumbra-se sempre um esforço de decodificar ficcionalmente a formação controversa do Brasil: a exploração dos trabalhadores da terra e do mar, a violência dos mandatários locais, a brutalidade do patriarcado, a esperteza duvidosa dos pobres malandros.

Apesar da excepcionalidade nas condições históricas brasileiras, Jorge Amado encarou a literatura como prática profissional, como ganha-pão principal, não subsidiária de outras ocupações, o que sempre havia sido regra no país, com o intelectual dependente do aparato estatal, da casta jurídica e/ou do meio jornalístico. Jorge Amado atuou for-

temente na imprensa alternativa de esquerda, esteve ligado às origens do cinema brasileiro com a elaboração de roteiros e ainda colaborou na composição de letras de música em parceria, muitas oriundas de seus próprios romances. O índice extraordinário de vendagem de seus livros, a proeza de ser traduzido para quase 50 línguas logo chamaram a atenção de roteiristas nacionais e internacionais. Assim, muitas obras foram adaptadas para o cinema, para o teatro e para a televisão, com a venda dos direitos autorais. Sua obra foi, de alguma maneira, beneficiada pela expansão da indústria cultural no país, especialmente quando a telenovela apropria-se de seus romances transformados em imagens que dão a ver em tom celebrativo a miscigenação, a sensualidade, a malandragem de uma pobre nação tropical, mas que ostenta alguma dignidade orgulhosa.

Jorge Amado ficou notabilizado pela acolhida calorosa do público-leitor: os números de tal sucesso são imprecisos para aquilatar tal dimensão, em razão das edições piratas internacionais, especialmente dos países da Cortina de Ferro e adjacências. Ademais, Jorge Amado ficou assinalado por uma recepção crítica controversa no Brasil, visto que nunca alcançou ou mereceu o devido reconhecimento da crítica literária daqui, notadamente a acadêmica, embora sua obra tenha tido excelente consideração crítica no exterior, não obstante se note alguma mudança nas últimas décadas no Brasil, no que toca aos estudos realizados por novos pesquisadores da universidade na atualidade. No que tange às relações de poder da crítica especializada, Jorge Amado foi taxado e rechaçado por diferentes espectros do campo da crítica literária nacional, sendo por muito tempo subestimado. Para os católicos de 30, um escritor com personagens sem riqueza psicológica; para os stalinistas de 40 e 50, um praticante e um posterior traidor da ortodoxia operária; para as feministas de 60, um machista chauvinista; para os acadêmico-universitários do centro-sul dos anos 70/80, um escritor superficial que beirava o *best-seller*; para os culturalistas dos anos 90/2000, finalmente, um escritor que conhece os meandros das lutas por representatividade das minorias negras e de gênero. A rigor, abordagens parciais e incompletas que não dão conta da complexidade do projeto amadiano como intérprete literário da formação do Brasil.

O ROMANCE HISTÓRICO NO BRASIL

O romance histórico é uma forma literária de cerca de duzentos anos, com ampla repercussão crítica nas literaturas centrais e periféricas. Há um consenso de que tal conformação narrativa foi criada pelo escritor escocês Walter Scott, no início do século XIX, em decorrência direta do romance social inglês do século XVIII, dos efeitos da era conturbada das revoluções e dos novos horizontes estéticos advindos com a ascensão definitiva do gênero romance no Ocidente (LUKÁCS, 2011, p. 38).

No romance histórico os eventos memoráveis não são mera documentação dos fatos, um painel inerte e trivial. São recorrentemente a narração de episódios decisivos para o destino das personagens e para os rumos da nacionalidade, numa explícita e empenhada acoplagem entre a vida privada de entes de ficção, conhecidas ou anônimas, e a dimensão pública dos acontecimentos notórios e notáveis. Em outras palavras, uma profunda intersecção entre o plano existencial e o plano geral das ações humanas de significação histórica, em vista das forças sociais em disputa, representadas pelos atos de heróis medianos fictícios e personalidades históricas coadjuvantes, em momentos de crise, de transição, de incerteza, de mudança (JAMESON, 2007, p. 192).

Os documentos deixados, os dados conhecíveis (usos e costumes de uma época, etc) tomam parte na reconstrução e na interpretação do passado, de tal modo, compreende-se o intento de recuperar estruturas sociais, políticas e culturais do passado como preleção ao presente. Ademais, o romance histórico evidenciou na figuração artística que o passado não está suplantado em absoluto, suas implicações reverberam num presente instável que influencia o futuro de pessoas, nações e culturas (KOHUT, 1997, p. 19).

Semelhante forma literária de extração histórica continuou em evidência nas literaturas centrais e/ou periféricas ao longo das décadas, entre o século XIX e XX, com maior ou menor projeção teórica e crítica, a depender de situações conjunturais específicas de nações e de continentes observados, tendo em conta os peculiares afluxos estéticos e ideológicos do Naturalismo e do Modernismo, em evidente conexão política com as amplificações das jornadas revolucionárias

frustradas de 1848, nomeadamente a alteração de perspectiva da História como ação humana e/ou como ciência voltada ao conhecimento do passado. No entanto, uma guinada significativa veio a suceder nas literaturas periféricas, quanto à reconfiguração do gênero romanesco em tela, especialmente nas literaturas latino-americanas, que turbinaram tal gênero a partir dos anos 1960/70, com destaque para a problemática da colonização e da autonomização de territórios sob a ocupação e o domínio mercantilista europeu, desde o século XVI, o que reverberou como projeto literário afim nas literaturas de outros continentes, como a África e a Ásia. Em pauta, o questionamento da verdade histórica, a ênfase na multiplicidade de pontos de vista, a impugnação de versões hegemônicas, a dessacralização do passado, a subjetivação dos eventos dominantes ou negligenciados, a metaficção contestadora, os paratextos indiciários, dentre outros (PRIETO, 1998, p. 169).

No Brasil, a forma literária do romance histórico (SANTOS, 2011) tem uma trajetória bastante semelhante à das literaturas de origem ocidentalizante, sendo que, como um gênero literário transposto, nunca obteve uma notabilidade crítica merecida, como tendência literária relevante nestas paragens, como veio a incidir em determinadas literaturas da América Latina. A despeito disso, José de Alencar é considerado o criador do romance histórico produzido por cá, sob a injunção de Scott, Herculano e Finemore Cooper. O fator característico a ser sublinhado no caso alencariano tem a ver com a convergência entre a ficção indianista romântica e o romance histórico, com destaque para a obra *O Guarani*. Dessa maneira, a produção ficcional de Alencar atrelava a encenação do mito das origens à imaginação da nação moderna, posto que o principal fundador do romance pátrio estendia a consciência histórica às prerrogativas da consciência nacional.

Afastando-se da modulação mítica para imaginar as origens da nacionalidade, temos um processo de presentificação da história brasileira no romance de Machado de Assis, o que permite a leitura de *Esaú e Jacó*, como um romance histórico, por exemplo, no contexto problemático da passagem da monarquia para a república, com todas as implicações contraditórias envolvidas: abolição do trabalho escravo, crescimento dos centros urbanos e diversificação das classes sociais, numa ordem capitalista doméstica semibárbara.

A sondagem histórica ganha distintos contornos inovadores quando a figuração da matéria local está entranhada numa ficção regionalista que explora as margens, as bordas de uma formação nacional caracterizada pelas incongruências econômico-sociais que se sobressaem na formulação estética da notação regional, sob o espectro da desigualdade acentuada, numa dicção estilística característica, que se inicia no romantismo, perpassa o naturalismo e permanece como tendência literária fundamental na quadra do romance modernista de 1930, transformada pela consciência do subdesenvolvimento. Assim, uma obra híbrida como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, pode ser interpretada como extraordinária narrativa de pendor histórico por apreender os impasses de uma nacionalidade incompleta, inconclusa, como reflexos de uma ordem rural arcaica, atrasada e avessa à modernização, impasses incontornáveis da situação nacional que viriam a ter grande impacto no projeto literário de um Graciliano Ramos e de um Guimarães Rosa.

Todavia, o gênero em causa foi uma forma literária recessiva no sistema literário brasileiro durante a sua vigência no alto modernismo. Na sua modelagem convencional folhetinesca, acabou relegado à subliteratura, com a obra de Paulo Setúbal e de Agripina de Vasconcelos. Ambos os escritores, hoje esquecidos, escreveram especialmente sobre os ciclos históricos da mineração e da independência do país. A forma literária em apreço somente alcança relevância crítica na nossa modernidade artística consolidada, quando ocorre a publicação completa da monumental saga *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, sendo o maior empreendimento estético do romance modernista local de extração histórica, que mimetiza o longo processo de nossa formação interna, focalizando o problema da nação, a partir do seu enquadramento em miniatura no âmbito da província riograndense.

Nas décadas de 1970/80 em diante, certamente sob o influxo estético e político do *boom* latino-americano, assiste-se no Brasil a uma proliferação dessa modalidade narrativa de captação da história. Nosso romance histórico contemporâneo granjeia, finalmente, maior notoriedade crítica por aqui, com a publicação das obras de Ubaldo Ribeiro, Márcio Souza, Josué Montello, Haroldo Maranhão, João Silvério Trevisan, Ana Miranda, entre outros. O principal interesse

narrativo localiza-se ainda no tempo substancial dos descobrimentos e das lutas emancipatórias, denotando mais uma vez profundo interesse pelos pilares fundacionais da nacionalidade, num esforço de reinterpretação do tempo passado, transfigurado, contudo, pelos moldes inovadores da ficção histórica da segunda metade do século XX, na qual recursos estilísticos decisivos como a paródia e a sátira recobrem o evento renomado de desconfiança e de suspeita, por parte da voz narrativa, em face de uma autenticidade factual a ser constantemente interpelada, contraditada pela composição romanesca carnavalizada, aspectos reconhecíveis nas produções literárias mais relevantes dos últimos decênios.

SEARA VERMELHA: ROMANCE, HISTÓRIA E REVOLUÇÃO

História, revolução e interpretação da formação do Brasil são aspectos evidentes no romance de Jorge Amado, destacando-se sua atuação intelectual e artística em um tríplice espaço privilegiado do Estado da Bahia: a zona cacauífera do sul litorâneo, o recôncavo e capital e o sertão/caatinga. Com *Seara vermelha*, há uma importante mudança de enquadramento no trajeto literário até ali: o autor afasta-se da região do cacau e do cenário urbano da vida popular e localiza, assenta o relato nos confins longínquos do interior baiano.

E através da caatinga, cortando-a de todos os lados, viaja uma inumerável multidão de camponeses. São homens jogados fora da terra pelo latifúndio e pela seca, expulsos de suas casas, sem trabalho nas fazendas, que descem em busca de São Paulo, Eldorado daquelas imaginações. Vêm de todas as partes do Nordeste na viagem de espantos, cortam a caatinga abrindo passo pelos espinhos, vencendo as cobras traíçoeras, vencendo a sede e a fome, os pés calçados nas alpargatas de couro, as mãos rasgadas, os rostos feridos, os corações em desespero. São milhares e milhares se sucedendo sem parar (AMADO, 1981, p. 56).

Como típico “romance do nordeste” (LACERDA, 2020), no qual se concatenam seca, cangaço e messianismo, o livro *Seara Vermelha* narra a saga dos flagelados de uma típica família camponesa expulsa da terra natal pelo domínio incontestado do latifúndio no sertão brasileiro.

A primeira parte do livro foca o sofrimento da família de retirantes, já a segunda discorre sobre as trajetórias representativas de três filhos de um peculiar clã sertanejo oprimido. José, o camponês transformado em Zé Trevoada, o cangaceiro, homem de confiança de Lucas Arvoredo. Após a morte do líder, assumiu o posto de cangaceiro mais perigoso das redondezas. Jão tornou-se um soldado de polícia numa capital indeterminada de estado, o qual tem por missão combater o bando de Lucas Arvoredo que decidiu se unir ao Beato Estêvão, um líder religioso de origem popular que atraía milhares de camponeses com sua pregação mística sedutora, transformando-se numa inusitada ameaça à ordem secular do latifúndio. Juvêncio, por sua vez, era muito jovem quando fugira de casa, tencionando entrar para o mesmo bando de Lucas Arvoredo, mas os caminhos de ferro o levaram para Recife, onde assentou praça como força de segurança. Já no exército, o cabo Juvêncio ligou-se ao Partido Comunista do Brasil (PCB), que apoiou a Aliança Nacional Libertadora (ANL) nas disputas ideológicas dos anos 1930, uma frente política ampla que englobava várias organizações e personalidades revolucionárias e democráticas, a qual realizava intenso trabalho de agitação sediciosa à época.

A narrativa se inicia em uma fazenda situada em local incerto do sertão nordestino, em seguida há a travessia dos retirantes pela caatinga a pé, imediatamente a comprida viagem em navio de passageiros pelo rio São Francisco até Pirapora/MG, e mais uma etapa de trem até São Paulo, enfrentando todas as adversidades possíveis, inimagináveis e inconcebíveis. Essa busca sofrida pelo suposto eldorado paulista prenuncia o objetivo do autor: revelar o interior brasileiro subordinado à prerrogativa da concentração da terra, da grande propriedade rural (im)produtiva, que baliza a famigerada hinterlândia nacional, sustentada pela tríade coronelismo político, banditismo social e messianismo religioso.

E os dias rolam sobre os viajantes cujos pés chagaram, as feridas criaram casca e secaram, novas chagas se abriram e o caminho não terminava. Jerônimo havia anotado o dia da partida e todas as noites fazia conta de há quanto tempo estavam viajando. Fazia porém mais de uma semana que deixara de contar, como quem abandona uma tarefa por inútil e cansativa. Não sabiam mais há quanto tempo viajavam, rasgando a caatinga,

parando de quando em vez em fazendas, mas devia ser bem mais de mês porque o mantimento que tinham calculado para trinta dias se acabara totalmente. E eles haviam feito economia, diminuído a ração de carne distribuída a cada um, nos últimos dias tinham suprimido o jantar, apenas tomavam um pouco de café antes de dormir. Estavam magros e rotos, quando partiram pareciam camponeses pobres, agora se assemelhavam a bandidos ou mendigos, os cabelos caindo pelas orelhas, as barbas enormes (AMADO, 1981, p. 89-90).

O sertão figurado por Jorge Amado revela uma paisagem inóspita, um espaço afastado do progresso, um cenário indômito, arcaico, atrasado. Um território circunscrito por coronéis, cangaceiros, beatos, trabalhadores rurais explorados e destituídos dos direitos elementares. Nesse sentido, o recorte geográfico opõe-se ao litoral civilizado, visto que essa terra-longe é assinalada pelo retrocesso, pela subalternidade, pela barbárie. Note-se que não é a seca a causadora primordial do êxodo compulsório, mas a questão da ocupação da terra, ou seja, os retirantes são os espoliados do latifúndio, forma social e econômica de origem colonial e escravocrata. Sendo assim, o percurso existencial acidentado dos filhos de Jucundina e Jerônimo expressa iconicamente as modificações sociais e históricas possíveis e desejáveis, uma vez que optam por trilharem caminhos díspares, representando na narrativa as principais forças tensionadas, entre a ordem e a desordem: a segurança pública e o exército ou o cangaço e o messianismo. José adere ao banditismo social, Jão participa da volante policial mantida para a repressão ao milenarismo sertanejo e Juvêncio ingressa no exército, vindo a ser um dos líderes impetuosos da Intentona Comunista de Natal/RN, por demonstrar imensa bravura e ousadia descomunal. Seu heroísmo histórico é reflexo de sua atuação política arrojada, premente necessidade de um tempo de “homens partidos”.

Foi da boca de Bastião que Zé Trevoada teve as notícias da fazenda e dos seus. Soube da venda pelo doutor Aureliano, de como haviam tomado as terras dos colonos, da viagem, do tiro que Gregório dera em Artur e que não matara o capataz. A última novidade que Bastião tinha a respeito dos parentes de José era a que lhe transmitiram uns homens com quem se encontrara e que voltavam do sul. Haviam estado com Jerônimo mais além da caatinga e disseram que a família estava reduzida a dois meni-

nos, Marta, os velhos e João Pedro. Seis pessoas, tão magras que mais pareciam bichos do que gente (AMADO, 1981, p. 221).

Longe de Jão pensar que seu irmão José, mais moço que ele um ano, estava no bando de Lucas Arvoredo, montava sentinela com uns cangaceiros em frente de onde ele, Jão, montava sentinela com alguns soldados. Fora o primeiro a partir, abandonar a família e a fazenda, procurando suas melhores que não havia futuro ali, na pequena terra que o pai lavrara e que não era dele sequer. Quando José arribou com Lucas Arvoredo, na noite de ataque à fazenda, ele já era soldado de polícia numa capital distante e só muito tempo depois soube que o irmão também partira mas sem que lhe mandassem dizer qual o seu destino (AMADO, 1981, p. 239).

O oficial o encarregara de aliciar os sargentos e os cabos, estabelecer ligações. Juvêncio tinha por aquela época vinte e um anos e numa autocrítica posterior sobre o movimento de 35, realizada na cadeia, não tivera dúvidas em reconhecer que por aquele tempo então era golpista, só acreditava mesmo na força das armas e dos levantes militares. Ao demais perdera completamente o contato com o Partido, desde que fora transferido de São Paulo, e agia por conta própria (AMADO, 1981, p. 275).

Como um mestre incontestável na arte de armar o enredo, a intriga, a fábula, Jorge Amado utiliza planos narrativos convergentes, matizando esteticamente os interesses mais diretos da partidização política da obra, numa condução do relato que prioriza a trajetória acidentada de uma família sertaneja apossada pela miséria e os caminhos distintos e paradigmáticos de três descendentes diretos. Assim, a narração começa com uma família de meeiros vivendo no sertão marcado a ferro pela brutalidade coronelística, então ocorre a ruptura na peripécia, quando os trabalhadores são expulsos da terra e são impelidos à condição de retirantes, atendendo à verossimilhança histórica brasileira. Após acompanhar o infausto itinerário da família de retirantes martirizados na primeira parte da narrativa, Jorge Amado delinea os decursos individuais mais relevantes, tentando descortinar as opções disponíveis aos despossuídos da terra, enxotados, repelidos da grande propriedade rural propulsora da longa desigualdade social brasileira. Num primeiro momento, o foco da narrativa se deteve num núcleo familiar sertanejo emblemático. Um casal de agricultores com seus

filhos e netos, mais uma tia demente agregada. *A posteriori*, cada um dos membros da estirpe dos condenados da terra desdobra-se entre as múltiplas possibilidades que vão surgindo aos camponeses na diáspora sertaneja inevitável. Mas, de fato, os verdadeiros protagonistas são os irmãos que tinham abandonado a família há algum tempo, antes da expulsão das terras, por não encontrarem ali respostas, alternativas para seus anseios, aspirações de uma vida material mais digna e decente.

Jorge Amado conduz a urdidura ficcional de beatos, policiais e cangaceiros a um desfecho funesto e aziago. Como se negasse a possibilidade de saída honrosa por algum destes caminhos. Nenhuma das escolhas ligadas à perpetuação da miséria no campo ou até na cidade é viável historicamente. Os que estão ainda submetidos aos ditames do mundo rural arcaico são tragados pelo sinistro desfecho. Resta apenas o filho que entrou para o exército, e que se tornou militante comunista. É o verdadeiro herói do romance. Certamente é a parte da obra mais vinculada à estética do realismo histórico, como mimese da formação nacional brasileira. O rapaz engajou-se no exército e também no partido de agitação das massas. Converteu-se em principal líder no levante que levou os revoltosos a governarem a cidade de Natal por cerca de quatro dias. Com a derrota do movimento e a repressão, termina preso, porém o horizonte emancipatório não se encerra aí. A metafórica “colheita” promete os frutos vindouros (a militância segura do sobrinho Tonho pelo interior do país).

A obra está enquadrada na ótica explicitamente empenhada do escritor. Faz parte de sua fase de engajamento político mais categórico. Ao fabular sobre a desdita do migrante nordestino que se arrasta rumo à morte, com o intento de chegar a São Paulo, demonstra igualmente como surgem e desenvolvem a violência e miséria no campo e são responsáveis pela calamidade de múltiplos aspectos do nosso sempre atual subdesenvolvimento renitente, levando a uma consciência catastrófica do escritor de tal conjuntura histórica. *Seara Vermelha* reflete, assim, o desamparo dos pobres explorados pelos latifundiários, verdadeiros senhores feudais anacrônicos de grandes extensões territoriais. Os três filhos focalizados representam a tríplice resposta presumível que cabe ser dada à atrocidade dos poderosos senhores de terra, mandatários do atraso: José vingá-se pelo aliciamento no canga-

ço, João acolhe com alguma passividade as respostas messiânicas e as prerrogativas do poder de um Estado policialesco e Juvêncio, o herói modelar do romance, reage com convicção altiva, aderindo às renhidas lutas políticas do tempo histórico em disputa.

O livro em causa é uma das obras menos frequentadas criticamente do nosso autor e que muito se apropria da estética predominante no típico romance social de 30, período da literatura brasileira conhecido como o marco da presença dos signos referentes ao regionalismo crítico caracterizado pela consciência dilacerada do subdesenvolvimento: a rebeldia incerta do cangaço, o voluntarismo anódino do messianismo e a determinação da militância política. A marca d'água da ficção política de 30, com o foco na exploração do trabalhador rural, nas desigualdades sociais e nas intensas lutas pela emancipação do campesinato, reaparece com todo o ímpeto nesta narrativa longa amadiana do pós-guerra.

O primeiro movimento do romance foi a figuração histórica do deslocamento forçado das populações alijadas do progresso, a conhecida imigração interna brasileira, o êxodo coagido da terra de origem. São “os caminhos da fome”. Num segundo movimento, temos “as estradas da esperança”, ocupado diegeticamente com os destinos cruzados dos filhos da diáspora sertaneja, com enfoque político mais detido no terceiro rebento, Juvêncio, que foi incorporado a um dos batalhões regulares designados a sufocar a Revolução Constitucionalista em São Paulo, sendo que logo depois ingressa no Exército, indo servir em Mato Grosso e na fronteira do Amazonas: verdadeira preleção. Após longas jornadas pelo território nacional, é transferido para Natal, vindo a participar do notório levante, da intentona comunista de 35, como um dos seus líderes mais astutos. Desse modo, neste romance de Amado, a “questão camponesa” está nitidamente associada ao projeto revolucionário vislumbrado:

Juvêncio viera, com outros condenados políticos, de Fernando de Noronha. Na Ilha Grande, estudava. Para ele a prisão foi a universidade. Os nove anos que levou de cadeia em cadeia, em Natal, no Recife, na Correção e na Detenção no Rio de Janeiro, em Fernando de Noronha e, por fim, na Ilha Grande, foram de aprendizado. Os companheiros mais esclarecidos ajudavam-no, Leu, finalmente, aqueles livros que cobiçava nos dias

anteriores à revolução de 35. Em Engels aprendeu que a “liberdade é o conhecimento da necessidade” e pensou que o sertão estava aprendendo, com sangue e dor. Tanto falava no sertão, nos camponeses explorados, que até faziam pilhéria com ele. Mas, tanto eles como os de fora, os que lutavam na ilegalidade, sabiam que deviam cultivar no moço sertanejo o interesse pelo problema do campo. E lhe enviavam todos os materiais, livros e folhetos que tratavam da questão camponesa. Ele os devorava nos dias longos da prisão (AMADO, 1981, p. 327-328).

Assim, observamos nesta obra amadiana a figuração das trilhas históricas que revelam os acontecimentos determinantes da primeira metade do século XX. A permanência do latifúndio, a penosa migração interna, a exploração dos trabalhadores rurais permitem evidenciar as principais questões sociais que movimentam a diegese concebida: são os dilemas sociais marcantes do escritor comprometido do ano 30. Jorge Amado, ao escrever *Seara Vermelha*, estabeleceu uma linha tênue entre o discurso histórico e o ficcional, pois recorre à memória coletiva, ao dado documental, ao testemunho público para problematizar as contradições marcantes da modernização brasileira: o atraso e o retrocesso no sertão em sua conexão com as diretrizes políticas reacionárias ditadas pelas elites dirigentes instaladas nos centros urbanos. O sentido do realismo histórico presente na obra revela o compromisso social do escritor que está em sintonia com um período caracterizado por uma agitação política pulsante e consequente: o empenho pelos “problemas brasileiros”. Novamente de acordo com Eduardo de Assis Duarte:

A ampliação de perspectiva, ao lado do deslocamento da topografia textual, prossegue a tendência, já antevista na saga ilheense, de aprofundamento do testemunho histórico e de inserção nos problemas brasileiros. Neste propósito, se encaixam a diáspora camponesa, o banditismo social, a revolta messiânica e a insurreição comunista de 1935, narrados numa tonalidade épica sintonizada com o ponto de vista do oprimido. O romance extrai sua força justamente desse compromisso com os derrotados, da atitude – política – de denunciar a miséria e incitar à mudança social através da narração (quase sempre afirmativa e solitária) desses momentos em que aflora a revolta do povo (DUARTE, 1996, p. 167).

A bela síntese crítica exposta acima orientou a nossa compreensão promissora de um dos romances menos valorizados do nosso autor baiano, reavaliando assim *Seara vermelha* sob a ótica da longa tradição do realismo histórico nos seus impasses e contradições mais veementes e instigantes, notadamente num país como o nosso de contrastes gritantes, conflitos dilacerantes, entraves acachapantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na obra de Jorge Amado, há uma identificação dos aspectos nefastos de nossa modernidade periférica presentes ostensivamente em todos os romances: a exploração arcaica do trabalhador do campo e da cidade, a presença implacável do latifúndio que impede a ocupação racional e justa do solo, as dificuldades de plena inserção de novos atores sociais no espaço público democrático, como a mulher e o negro. O comprometimento intelectual de Jorge Amado apresenta os entraves de um projeto modernizador inconcluso por aqui, destacando o alto preço de uma modernização atrelada ao capitalismo internacional que aprofunda as desigualdades sociais, subalternizando importantes grupos sociais que encontram na identidade política, cultural e também religiosa uma das únicas formas de resistência ao processo de homogeneização dos novos modos de vida e trabalho. Estamos diante dos impasses da vida brasileira que são representados na obra de Jorge Amado desde os anos de 1930 e permanecem atualíssimos como problemas não superados e desafiadores de uma nacionalidade integradora, mormente presente no romance *Seara vermelha*. Para Alfredo Wagner Berno de Almeida:

Visto sob este aspecto, *S. V.* seria o exemplo mais ilustrativo como expressão do “povo”, concebido que foi através de antagonistas diretos, que espelham, ao nível do processo produtivo, o confronto imediato como etapa imprescindível: “camponeses” *versus* “latifundiários”. Esta contradição só ganha sentido tendo como pano de fundo a bandeira da Unidade Nacional, em que é subjacente a ideia do “partido do povo”, em que amplas camadas sociais são atingidas pela atuação dos militantes comunistas, porque se trata também de arrebatar-las aos partidos políticos da “burguesia”, não somente em termos eleitorais mas,

sobretudo, em termos ideológicos, através da “educação popular” (ALMEIDA, 1979, p. 204, grifos do autor).

Em face de tais considerações, podemos afirmar, finalmente, que o projeto literário de Jorge Amado foi apreendido como um horizonte estético e ideológico que indicava rumos alvissareiros em direção aos caminhos da emancipação humana em solo brasileiro, territórios sob o tacão fascista-estadonovista, subterrâneos da liberdade a serem ultrapassados historicamente. Passadas tantas décadas, a extensa obra amadiana continua a ser admirada e reconhecida por seus apreciadores, aquém e além-mar, porque o anseio de autodeterminação humana ultrapassa tempo e espaço específicos e continua a fazer todo o sentido como ideário iluminista absoluto e universal, especialmente em épocas sombrias de obscurantismo e de negacionismo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Jorge Amado: política e literatura*. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

ALVES, Ivia. *As relações de poder da crítica literária e os romances de Jorge Amado* In: FRAGA, Myriam; FONSECA, Aleilton; HOISEL,

Evelina (orgs.). *Jorge Amado: 100 anos escrevendo o Brasil*. Salvador: Casa de Palavras, 2013. p. 91-122.

AMADO, Jorge. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. In: VVAA. *Jorge Amado: povo e terra - 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972. p. 3-22.

AMADO, Jorge. *Seara vermelha*. 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2 ed, São Paulo: Ática, 1989.

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

GINZBURG, Jaime; UMBACH, Rosani Ketzner. *Literatura e Autoritarismo* In: COSSON, Rildo (org.). *2000 Palavras: as vozes das letras*. Pelotas/RS:

PPG-Letras, UFPEL, 2000, p. 237-242.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Trad. de Hugo Mader. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 77, 185-203, 2007.

KOHUT, Karl. *La invención del pasado*. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1997.

LACERDA, Aurélio Gonçalves de. *Seca, cangaço e messianismo no romance do Nordeste*. São Paulo: Dialética, 2020.

LAFETÁ, João Luís. *1930: a crítica e o modernismo*. 2 ed, São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

LUKÁCS, Georgy. *O romance histórico*. Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MORAES, Dênis de. *O imaginário vigiado*. A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

PRIETO, Célia Fernandez. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: EUNSA, 1998.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad.: Annie Dymetman. Rio de Janeiro: Record, 1990.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*. Salvador: UFBA, 1995.

SANTOS, Pedro Brum. Literatura e intervenção: romance histórico no Brasil. *Floema - Caderno de teoria e história literária* (Dossiê: o romance no século XIX), n. 9, p. 283-303, jul./dez 2011.

JORGE AMADO

**O COMPADRE
DE OGUM**



O REALISMO MARAVILHOSO EM *O COMPADRE DE OGUM*, DE JORGE AMADO

Eliana Pereira de Carvalho

Nas histórias de avó, contadas à noite em rodas de conversa, em épocas não muito distantes, o sobrenatural tinha sempre espaço cativo. Nestes momentos, o sobrenatural era encarado como algo natural, não havendo questionamentos sobre o narrado. O confronto com esse tipo de narrativas sejam elas orais ou escritas, no entanto, nem sempre nos apresenta a opção da aceitação inquestionável do sobrenatural. Em alguns casos, esse elemento pode ser explicado como algo natural ou pode se manter o suspense angustiante entre a existência do sobrenatural ou a explicação para este. Em um ou outro caso, estaremos diante do Fantástico.

É por essa razão, que, na perspectiva de Tzvetan Todorov (2012), em *Introdução à Literatura Fantástica*, o autor nos apresenta o gênero fantástico, flutuando entre dois gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso. Segundo Todorov (2012), dentro do espaço-mundo que conhecemos um acontecimento impossível se produz, cuja explicação parece não se reger pelas leis do mundo que nos é familiar. Dessa forma, temos então duas opções: ou aceitamos que “se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade” (TODOROV, 2012, p. 30). Essa realidade, porém, encontra-se regida por outras leis que não são desse mundo, mas de um outro que desconhecemos.

O fantástico seria, conforme Todorov (2012, p. 31), o tempo dessa incerteza, da hesitação entre uma explicação e uma aceitação do sobrenatural. Enquanto essa hesitação perdurar ou se ela se mantiver,

estamos no campo do fantástico. Todavia, se encontrarmos uma explicação natural para os acontecimentos, saímos do fantástico para entrarmos no campo do estranho. Não encontrando uma explicação natural e aceitando a manifestação do sobrenatural, encontramos-nos no campo do maravilhoso.

Nossa intenção aqui é analisar o romance *O compadre de Ogum*, de Jorge Amado, buscando atestar a presença do realismo maravilhoso na obra, segundo o conceito de Irlemar Chiampi em *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (2008). De antemão, dialogaremos, a partir dos conceitos de Tzvetan Todorov (2012) sobre o Fantástico, entre outros estudiosos, sobre a possibilidade de inserção do romance nessa categoria do Fantástico.

Nas narrativas de Jorge Amado, deparamo-nos constantemente com fatos insólitos, acontecimentos que perturbam a nossa lógica de mundo, que mexem com nossas racionalidades e verdades absolutas, com nossas ideologias. Sua obra é vastíssima e atravessou as fronteiras do espaço literário brasileiro, sendo traduzido e vendido em diversos países. Além disso, assim como *O Compadre de Ogum*, algumas de suas obras foram representadas no cinema e na TV. Dentre os romances de maior sucesso e repercussão nesse campo, temos *Gabriela, cravo e canela* (1958), *Dona flor e seus dois maridos* (1966), *Tenda dos milagres* (1969), *Teresa Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977).

O compadre de Ogum é a segunda parte do romance *Os pastores da noite*, de Jorge Amado, publicado em 1964. A narrativa ganhou existência independente a partir de 1995, quando foi adaptada para um especial de TV da rede Globo e passou a ser editado como livro separado.

O tema apresentado pelo referido romance é recorrente nas narrativas de Jorge Amado: a união do catolicismo com o candomblé, em um verdadeiro sincretismo religioso que é sintetizado na fala de um dos personagens do romance, Pé-de-Vento: “— Se fosse filho aqui do degas eu batizava em tudo que fosse religião: no padre, no batista, no testemunha de Jeová, nesses protestantes todos e mais no espiritismo” (AMADO, 2012, p. 16).

A narrativa conta a história do batizado do menino Felício, filho de Benedita e do negro Massu, cujo nó central é o processo de escolha do

padrinho, que, como o título indica, vem a ser Ogum. Felício chama a atenção por sua beleza. Os olhos azuis do menino são motivo de dúvida sobre a sua paternidade: acredita-se que ele seja filho de um marinheiro loiro, o Gringo, ou do caixeiro Otoniel. Massu, porém, está convicto de ser o pai da criança.

Benedita some no mundo após o nascimento do bebê e reaparece meses depois, muito doente, batendo à porta de Massu para lhe entregar a criança. Some mais uma vez, e logo sua morte é dada como certa. Massu assume a tarefa de batizar o filho, que está para fazer um ano. Tibéria será madrinha, mas são muitos os candidatos a padrinho. Para salvar Massu dessa terrível decisão, Ogum aparece e anuncia que ele próprio vai ser o padrinho de Felício. Porém, a pergunta que paira é: como a divindade fará para ser admitida na igreja do Rosário dos Negros, no Pelourinho? Chega-se afinal a uma solução, mas o dia do batizado ainda reserva grande surpresa, e não apenas a todos os convidados, mas à gente da Cidade Baixa e até mesmo ao orixá guerreiro, Ogum.

O insólito que se expõe aqui é exatamente o fato de uma divindade do candomblé, Ogum, ter um afilhado (Felício) e um compadre (Massu), ambos mortais. Massu fica inchado de vaidade: “Compadre de Ogum, nunca nenhum existira, ele era o primeiro” (AMADO, 2012, p. 38). Porém, o sobrenatural explícito na narrativa não é questionado nem por parte dos personagens e, pelo que parece, nem por parte do leitor, que abriga em seu ser a possibilidade da existência de entidades espirituais que, em *O compadre de Ogum*, refere-se aos orixás do candomblé.

A LITERATURA FANTÁSTICA E SEUS DESDOBRAMENTOS: O CASO DE *O COMPADRE DE OGUM*

Todorov (2012) coloca três condições para a realização do Fantástico. A primeira condição é a hesitação do leitor, “é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural ou sobrenatural” (TODOROV, 2012, p. 38-39).

A segunda, é que essa hesitação tem que estar representada na obra. A primeira condição, segundo o autor, geralmente, vem acompanhada da segunda, mas não é esta última obrigatória, pois, de acordo

com Todorov (2012, p. 37), ela é “uma condição facultativa do fantástico: este (o texto) pode existir sem satisfazê-la; mas a maior parte das obras fantásticas submete-se a ela”. Essa condição implica, em outras palavras, que o leitor não apenas hesite entre uma explicação natural ou sobrenatural, mas que esta hesitação seja compartilhada também pelo menos por um dos personagens da narrativa.

Para Furtado (1980 *apud* Marçal, 2009), a hesitação do leitor não é necessária. A identificação do leitor com o texto já provoca por si só a hesitação que conduz o leitor e, embora ela inexista no leitor, não implica sua inexistência no texto. Segundo Furtado (1980 *apud* Marçal, 2009, p. 4-5):

O leitor hipotético, conduzido pelo discurso ambíguo de um narrador em primeira pessoa, que também desempenha o papel de testemunha dos acontecimentos insólitos, tende a participar desta hesitação ao identificar-se com ele. Mas, segundo Furtado, essa identificação e hesitação do leitor, se não cumpridas, não comprometem, não obstante, a ambiguidade entre o natural e o sobrenatural comunicado pelo Fantástico.

Dessa forma, Furtado (1980 *apud* Marçal, 2009) discorda da primeira condição de Todorov (2012) para a existência do Fantástico e insiste na segunda condição como necessária. Ao contrário de Todorov que coloca a primeira condição em detrimento da segunda, pondo-a como uma condição facultativa do Fantástico.

A narrativa, *O compadre de Ogum*, não atende, pelo que observamos, nem à primeira e nem à segunda condição para a realização do Fantástico. Na narrativa, percebemos que a maioria das personagens não compartilha de uma hesitação entre o natural e o sobrenatural. Tudo parece estar no plano do natural. Isso se dá durante toda a narrativa, como mostra um pequeno trecho desta:

E teve uma iluminação, como se o sol explodisse em amarelo, aquele sol cruel e castigado, teve um revertério, um troço nos olhos, uma visão: viu nos matos próximos Ogum rindo para ele todo paramentado, com suas ferramentas, a dizer-lhe para ter calma porque ele, Ogum, seu pai, resolveria o problema do padrinho do menino. Massu devia vir procurá-lo. Disse e sumiu ligeiro, de tudo aquilo só ficou um ponto de luz na retina do negro, prova insofismável do acontecido (AMADO, 2008, p. 25).

Quando o Negro Massu conta ao cabo Martim a visão que teve de Ogum, é quase que imediata a aceitação deste ao acontecimento narrado. Martim brevemente questiona: “— Tu viu mesmo, negro? Tu não tá tirando cadeia em cima de mim?” (AMADO, 2008, p. 25), para, em seguida, aceitar sem hesitar: “Martim considerou o assunto sentiu-se esperançoso” (AMADO, 2008, p. 25). Inclusive, levanta a possibilidade do orixá indicar o nome dele para padrinho, o que o faz incentivar o Negro Massu: “— Ah!, meu irmão, é preciso é ir logo... Quem é que tu vai consultar?”.

O narrador em terceira pessoa, que parece aceitar também a existência do sobrenatural sem questioná-lo, em dado momento mostra uma leve hesitação dos personagens, porém essa hesitação não diz respeito à existência do sobrenatural, mas às artimanhas de negro Massu e de cabo Martim:

Massu concluía sua narrativa, satisfeito: Ogum decidiria sobre o padrinho para o menino e quem quisesse fosse discutir a escolha feita pelo poderoso orixá, só maluco o faria, Ogum não é santo de sofrer desfeita. Houve um silêncio pleno de concordância e respeito mas também de mudas interrogações. Não teria sido tudo aquilo montado pelo cabo Martim, não teria ele convencido o bom negro Massu daquela estranha visão ao meio-dia com música de macumba e o santo dançando em plena via pública? Martim era um tipo cheio de malícia e picardia, podia aquilo ser um plano bem arquitetado (AMADO, 2008, p. 27-28).

Por conta disso, a segunda condição do Fantástico, na narrativa de Jorge Amado, é descartada, descartando-se também a primeira, tendo em vista que a não existência de uma hesitação dos personagens ante os fatos sobrenaturais, faz com que o leitor também compartilhe dessa não hesitação, identificando-se com os personagens do texto.

Em relação à terceira condição para o Fantástico, Todorov (2012, p. 38) nos diz que a Literatura Fantástica implica uma certa maneira de ler que não pode ser nem ‘poética’ e nem ‘alegórica’. Não pode ser poética, pois o Fantástico exige a ficção para figurar o seu discurso, uma vez que a ficção possui um caráter representativo. Já a poesia “recusa esta aptidão para evocar e representar” (TODOROV, 2012, p. 67). Em outras palavras, é como se, na poesia, a construção da linguagem poé-

tica já fosse em si um critério que anula o Fantástico, pois o estranhamento dado ao leitor por meio da linguagem é tido como uma forma natural de re-apresentar as coisas do mundo.

No que concerne à alegoria, Todorov (2012, p. 69) alerta que não há lugar para o Fantástico se, ao lermos um texto que descreve um acontecimento sobrenatural, encararmos as palavras “não no seu sentido literal, mas em outro sentido que não remeta a nada de sobrenatural” (TODOROV, 2012, p. 71). É claro que cabe ao leitor real a maneira de ler o texto: tomando as palavras em seu sentido literal ou em seu sentido alegórico, desviando-se do Fantástico.

Em *O compadre de Ogum*, a alegoria não está implícita no texto e o leitor é quase que instantaneamente induzido pela narrativa, através de seu narrador e de seus personagens a acreditar nos eventos sobrenaturais, haja vista a crença nos orixás e naqueles que são capazes de invocá-los como mostra o trecho:

— Quer dizer que Ogum vai escolher? Ótimo. Mas como é que vai ser? Ele disse pra tu procurar ele. Onde? Como tu vai fazer?

— Consultando quem pode me esclarecer. Já fui, hoje mesmo.

— Tu já foi? — na voz de Galo Doido soava o alarma. — Quem foi que tu consultou?

Teria sido ao próprio Martim ou a algum industriado pelo cabo?

— Fui ver mãe Doninha mas ela estava ocupada, não pôde me atender, só amanhã.

Jesuíno respirou, aliviado, os demais também. Mãe Doninha estava acima de toda e qualquer suspeita, merecia absoluta confiança, quem ousaria levantar a menor dúvida a respeito de sua honorabilidade, sem falar nos seus poderes, em sua intimidade com os orixás?

— Mãe Doninha? Tu fez bem, pra uma coisa tão séria, só mesmo ela (AMADO, 2012, p. 28).

Notamos que perante a certeza do sobrenatural que se mostra na crença da existência de Ogum e da autoridade de mãe Doninha para evocá-lo, demonstrada tanto pela voz do narrador como pela voz de outros personagens, o leitor se vê acalentado pela mesma certeza, uma vez que este se identifica com as vozes que aparecem na narrativa.

É por esta razão que, em *O compadre de Ogum*, não podemos atestar uma maneira de ler que não seja levada para o sentido literal das

palavras, desviando-se do alegórico. A ficção também está presente com seu caráter de representatividade, negando o poético que se constituiu em entrave para o fantástico.

Entretanto, atender a essa terceira condição do fantástico não implica a inserção desse romance de Jorge Amado no âmbito da Literatura Fantástica, tendo em vista que a narrativa não atende às outras duas condições; ou seja, a hesitação do leitor entre uma explicação natural ou sobrenatural e o compartilhamento dessa hesitação por pelo menos um dos personagens da narrativa.

Se, para Todorov (2012), a primeira e a terceira condição constituem verdadeiramente o gênero Fantástico na literatura e se, no caso do romance *O compadre de Ogum*, a primeira condição não é atendida, podemos então afirmar que não estamos diante da Literatura Fantástica. Se não estamos diante dela, descartamos também a bifurcação do Fantástico no maravilhoso e no estranho, assim como suas subdivisões: o estranho puro, o fantástico-estranho, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso puro.

Não podemos falar na categoria ‘estranho’ para o romance, tendo em vista que não há uma explicação racional para os eventos sobrenaturais narrados. Os orixás na obra existem e fazem parte da vida dos personagens, como extensão de sua realidade, como observamos no trecho.

Bem sabia o padre Gomes — e como ignorá-lo? — estar a cidade cheia de candomblés de variada espécie, jejes-nagôs, congos, angolas, candomblé de caboclo em profusão, casas de santo funcionando o ano inteiro, terreiros batendo todas as noites, formigando de crentes. Dos mesmos crentes a encherem sua igreja na missa dominical, os mesmos fervorosos dos santos católicos [...].

Para seu rebanho de crentes, a igreja era como uma continuidade do terreiro de santo, e ele, padre Gomes, sacerdote dos *orixás de branco*, como designavam os santos católicos. Com tal designação marcavam sua comunidade com os seus orixás africanos, e, ao mesmo tempo, sua diferença (AMADO, 2012, p. 53-54).

Os personagens de *O compadre de Ogum* são marcados pela crença nos orixás africanos e por intermédio destes definem sua identidade. Tudo é regido pela determinação desses orixás que são consultados

constantemente para que auxiliem seus filhos. É assim que Ogum vem para ajudar Massu, filho de Ogum, em sua angustiante decisão, quando da invocação de mãe Doninha:

Doninha agradeceu e perguntou-lhe se era bem verdade estar disposto a ajudar Massu naquele difícil transe, qual fosse a escolha do padrinho do menino seu filho. Ora, respondeu, para isso viera, para agradecer a comida oferecida por Massu, o sangue dos galos e dos pombos e para conversar com ele, dar-lhes a tão esperada solução [...]. Vira seu filho Massu tão aperreado, viera em seu socorro. Massu não queria desgostar nenhum dos amigos e não via jeito, não era? (AMADO, 2012, p. 36-37).

A narrativa de *O compadre de Ogum*, de acordo com Prandi (2012, p. 92), “se passa numa época e segundo costumes em que os filhos de santo do candomblé são igualmente católicos. Seguem as duas religiões com igual devoção e a mesma sinceridade”. A crença nos orixás, no entanto, atravessou o Atlântico, em decorrência da diáspora negra, permanecendo viva nos descendentes africanos que, no Brasil, através da memória coletiva, reconstruíram os seus mitos com igual crença e fervor.

O sobrenatural presente em *O compadre de Ogum* se sustenta nos feitos dos orixás africanos, que muitas das vezes se deixam perceber ao se incorporarem em seus filhos. A existência desses orixás não é contestada e nem pode ser explicada através das leis naturais que regem o mundo que conhecemos. No entanto, a força da narrativa desses mitos é suficiente para mantê-los vivos no imaginário daqueles que o aceitam, ganhando vida no cotidiano desse povo e, dessa forma, esses mitos não são encarados como algo sobrenatural.

Para o leitor que acompanha a narrativa de *O compadre de Ogum*, resta compartilhar dessa crença, aceitando os fatos sobrenaturais sem exigir deles explicação alguma. Daí, que não podemos considerar esse romance de Jorge Amado como pertencente ao estranho, uma vez que o estranho seria, conforme Todorov (2012, p. 48), um sobrenatural explicado, pois, segundo o autor: “Nas obras que pertencem a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos

[...]” (TODOROV, 2012, p. 53).

Estaríamos então diante da categoria do ‘maravilhoso’ que comporta a existência de elementos sobrenaturais que, conforme Todorov (2012, p. 60) “não provocam reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito”? A resposta é não. Em *O compadre de Ogum*, o sobrenatural é encarado como algo natural do ponto de vista dos personagens e do narrador, em função da crença nos orixás africanos que fazem parte do cotidiano deles. Embora eles não façam parte do cotidiano da maioria dos leitores, estes associam tal crença com a de um deus e de santos católicos que são aceitos e reverenciados, podendo, inclusive, adquirirem existência corpórea ou forma etérea capaz de serem visualizadas pela fé.

O maravilhoso não direciona suas atenções para a problematização da dicotomia real/imaginário. Não é essa a sua preocupação. Ele estabelece o universo do irreal sem que haja necessidade de questionarmos esse universo. No entanto, ao instituir tal universo, o maravilhoso reforça a concepção do real, tendo em vista que a esta concepção se opõe, mesmo não problematizando-a. Ao fazer refletir sobre o real como o concebemos, o maravilhoso parece fornecer aparatos para que exploremos em sua totalidade a realidade circundante.

Em *O compadre de Ogum*, de Jorge Amado, não podemos dizer que o gênero maravilhoso, como uma vertente do Fantástico, abordado por Todorov (2012), esteja presente, pois, embora possa parecer que existam eventos sobrenaturais, tais eventos não se configuram como tal, pois dizem respeito à fé religiosa nos orixás africanos que conduz os personagens e também os leitores a aceitarem o narrado como parte do cotidiano e de uma literatura realista. O maravilhoso existe, mas é compreendido sob outro aspecto. Daí, ser preferível falarmos do conceito de realismo maravilhoso, adotado por Irleamar Chiampi (2008), uma vez que esta concepção abrange melhor a obra em questão.

O REALISMO MARAVILHOSO DE *O COMPADRE DE OGUM*: ORIXÁS E SANTOS CATÓLICOS

O termo realismo maravilhoso parece conter em si uma contradição, uma vez que abriga dois conceitos totalmente opostos: realismo e

maravilhoso. Entretanto, o discurso realista maravilhoso se opõe aos discursos realista e maravilhoso. Para Chiampi (1980 *apud* PINHO, 2010, p. 59), “o discurso do realismo maravilhoso pretende demonstrar com um certo realismo os elementos mágicos que povoam a cultura de um povo ou até de um continente”.

O realismo maravilhoso define o tipo de narrativa de alguns autores latino-americanos, como, por exemplo, Gabriel García Márquez e Juan Rulfo, que em suas obras coabitam elementos reais e elementos maravilhosos, sem que haja qualquer tipo de questionamento sobre o aparecimento destes últimos. No realismo maravilhoso, o leitor se deixa levar pela narrativa e assume como naturais os elementos maravilhosos e insólitos, tal como acontecia no realismo mágico. Outro aspecto relevante do realismo maravilhoso é a descontinuidade entre causa e feito, já que não há uma obrigatoriedade de sucessão temporal dos acontecimentos. Tudo pode acontecer sem que haja uma associação com a realidade.

Para Chiampi (2008), no realismo maravilhoso, o importante é representar o real para facultar ao discurso a sua legibilidade como sobrenatural. Em função disso, a dúvida é suspensa para que não haja contradição entre elementos reais e sobrenaturais. O encantamento do leitor é estimulado pela “percepção de uma contigüidade entre as esferas do real e do irreal” (CHIAMPPI, 2008, p. 61).

O leitor tem consciência da descontinuidade causal da narrativa, mas a assume como sendo normal. As personagens do realismo maravilhoso não ficam surpresas perante o insólito, como acontece no fantástico, influenciando desta forma o leitor, levando-o a aceitar os acontecimentos insólitos como se de algo natural se tratasse. Aqui o narrador também tem um papel importante, na medida em que a sua voz encanta o leitor no decorrer da narrativa, incentivando-o a aceitar os fatos narrados.

Chiampi (2008, p. 64) acrescenta, que, na maioria das vezes, “a causalidade interna do relato que justifica o impossível em ótica racional, tem que ver com as profundas raízes autóctones de um povo, em cujo universal cultural (ainda que dessacralizado) se desenvolve a ação”. Neste caso, o leitor se deixa levar pela obra, identificando-se com o que está lendo, graças à forma como o narrador introduz os

acontecimentos insólitos.

No que diz respeito à experiência da leitura realista maravilhosa, Chiampi (2008, p. 69) relata que:

[...] o realismo maravilhoso propõe um ‘reconhecimento inquietante’, pois o papel da mitologia, das crenças religiosas, da magia e tradições populares consiste em trazer de volta o ‘Heimliche’ [familiar reprimido], o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade.

Em decorrência desse processo cognitivo, operado pela leitura, o realismo maravilhoso assume a função de “tocar a sensibilidade do leitor como ser da coletividade, como membro de uma esfera, uma (desejável) comunidade sem valores unitários e hierarquizados” (CHIAMPI, 2008, p. 69). Encantado, o leitor da obra realista maravilhosa realiza uma dupla mudança: restitui a função comunitária da leitura e amplia a esfera de contato social e os horizontes culturais do leitor.

Absorvemos daí que o realismo maravilhoso está em conexão com a nossa atualidade, revisitando-a, e essa capacidade, segundo Chiampi (2008, p. 69) “pode ser medida por esse projeto de comunhão social e cultural, em que o racional e o irracional são recolocados igualitariamente”.

O conceito de realismo maravilhoso de Chiampi (2008) tem origem nas ideias de real maravilhoso americano proposto por Alejo Carpentier, autor do romance *El reino de este mundo*, que se constitui, de acordo com a autora (CHIAMPI, 2008, p. 32), como “um exemplo privilegiado do ‘real maravilhoso americano’: a união de elementos díspares procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica que subverte os padrões convencionais da realidade ocidental” (grifos da autora).

O real maravilhoso americano surge então como uma proposta de orientação ficcional que deveria nortear os escritores latino-americanos. No prólogo de *El reino de este mundo*, Carpentier, ao propor a ‘teoria do real maravilhoso americano, conforme Chiampi (2008, p. 32), “estabelecia uma verdadeira profissão de fé como escritor e exortava os narradores latino-americanos a se voltarem para o mundo americano, cujo potencial de prodígios, garantia o autor, sobrepujava em muito a fantasia e a imaginação européias”.

Durante o processo de colonização americana pelos europeus, houve, segundo Chiampi (2008, p. 99), uma “significação eufórica da América para o homem europeu, que vai desde o espetacular impacto do Descobrimento até pelo menos os fins do século XVIII”. Essa significação se baseou na “incorporação de mitos e lendas dos testemunhos narrados dos primeiros viajantes” (CHIAMPI, 2008, p. 99), decorrentes do espanto natural do homem europeu diante do desconhecido mundo americano que este denominou de Mundo Novo. É a partir dessa significação eufórica da América, dada pelo homem europeu, fincada sob as bases do maravilhoso, que nasce o discurso americanista, o qual irá orientar, mais tarde, os escritores desse novo mundo.

Diferentemente de Alejo Carpentier, que restringe sua teoria do real maravilhoso americano ao contexto hispano-americano, Chiampi (2008), ao estabelecer a concepção de realismo maravilhoso, contrapõe-se a essa restrição:

[...] o realismo maravilhoso não é uma modalidade narrativa exclusiva da literatura hispano-americana, e nem todos os relatos desta literatura tomam a América como referente (semiotizado ou não como realidade maravilhosa). Mas tal procedimento se legitima à simples constatação de que, na América Hispânica, a continuidade e a renovação da produção ficcional vêm marcada pela busca de significar a identidade do continente americano (seja em seu aspecto histórico, político, social, religioso ou mítico), tomando-a como espaço privilegiado para as aventuras dos seus heróis (CHIAMPI, 2008, p. 95-96).

De acordo com a autora, a crítica analisou a renovação ficcional que caracterizou a produção literária latino-americana das últimas décadas, aplicando dois critérios: um de ordem temática, o da representatividade, “ou seja, a capacidade do romance de expressar um espaço cultural, uma sociedade, uma problemática histórica, com uma perspectiva não documental, mas integradora das faces do real” (CHIAMPI, 2008, p. 135); e um que se refere à prática de técnicas narrativas, o da experimentação.

A dupla relação do realismo maravilhoso, por um lado com a realidade histórica e, por outro, com o imaginário europeu no que se referiu à América do descobrimento, em um constante revisionismo que busca desestabilizar antigas verdades, foi o que nos guiou no sentido

de analisar o romance de Jorge Amado sob a perspectiva do realismo maravilhoso, proposto por Irleomar Chiampi (2008).

O realismo maravilhoso de Chiampi (2008), que agrega elementos reais e sobrenaturais, sem que esse último cause espanto ou seja contestado, parece apontar para a possibilidade de a narrativa literária reconstruir a história dos povos latino-americanos sob a ótica dos marginalizados, dando-lhes o direito de constituírem os seus mitos como parte de sua história, de sua cultura.

Em *O compadre de Ogum*, a história e a cultura africanas são revisitadas através da religiosidade baiana. Na Bahia, do romance de Jorge Amado, o candomblé, de origem africana, e o catolicismo, de origem europeia, entrelaçam-se na tentativa de criar uma simbiose cultural, cujo objetivo é a constituição de uma identidade brasileira, marcada pela cultura do colonizador e do colonizado. Orixás e santos católicos são colocados no mesmo patamar.

De acordo com Prandi (2001, p. 18), os mitos da tradição oral que criaram os orixás da cultura africana permanecem vivos na África “entre os iorubás seguidores da religião tradicional dos orixás, e na América, entre os participantes do candomblé brasileiro e da santeria cubana, principalmente”. Para os iorubás tradicionais e os seguidores de sua religião nas Américas, segundo Prandi (2001, p. 20):

[...] os orixás são deuses que receberam de Olodumare ou Olorum, também chamado Olofin em Cuba, o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana.

Na época da escravidão no Brasil, os africanos que aqui chegaram como escravos eram obrigados a receber o batismo católico e a praticarem essa religião. Com isso, aprenderam a estabelecer, de acordo com Prandi (2012, p. 88), “paralelos entre as duas religiões, ao identificar, por meio de símbolos, seus feitos heroicos ou patronatos comuns: orixás com santos católicos, Jesus Cristo ou Nossa Senhora”. Na narrativa, isso é algo bastante presente: os orixás do candomblé baiano são vistos sob a lógica da fé católica. Tantos os orixás africanos quanto os santos católicos, fundamentados pela fé, ganham a mesma pretensão

de existência no plano do real, como mostra o excerto:

[...] de súbito, ao fitar o sacerdote, ele o reconheceu: era seu filho Antônio, nascido de Josefa de Omolu, neto de Ojuaruá, obá de Xangô. Nesse podia descer, estava destinado a ser seu cavalo, não fizera as obrigações no tempo devido mas servia numa emergência como aquela. Sagrado padre, de batina, mas nem por isso menos seu filho. Ao demais, não havia jeito nem escolha: Ogum entrou pela cabeça do padre Gomes (AMADO, 2012, p. 83).

O padre Gomes recebe aqui a relação com Santo Antônio, inclusive pelo nome, assim como Ogum que, na religião católica, relaciona-se com esse santo. A própria narrativa de Jorge Amado relembra isso na voz do personagem Jesuíno Galo Doido, quando é necessário que se dê o nome do padrinho para o batismo de Felício, filho de Massu: “Ogum não era santo Antônio? Pois então: era só dar o nome completo, Antônio de Ogum” (AMADO, 2012, p. 60-61).

Prandi (2001, p. 21), em *Mitologia dos orixás*, relata que Ogum é o orixá que “governa o ferro, a metalurgia, a guerra. É o dono dos caminhos, da tecnologia e das oportunidades de realização pessoal”. Em tempos antigos, segundo o autor, ele era “o orixá da agricultura, da caça e da pesca, atividades essenciais à vida dos antigos” (PRANDI, 2001, p. 21). Conforme Prandi (2012, p. 88), em decorrência “do aspecto guerreiro, foi associado a santo Antônio, que na Bahia colonial teria sido o defensor da cidade contra as invasões estrangeiras”.

Outro episódio, na narrativa, que lembra essa relação de santo católico com orixá do candomblé, diz respeito a Exu e o Diabo. Observe-mos no seguinte trecho:

Escondido no altar de São Benedito, Exu ainda riu por algum tempo, recordando suas estripulias. Depois adormeceu, e dormindo parecia um menino igual aos outros, quem o visse assim nem desconfiaria ser aquele o Exu dos caminhos, o orixá do movimento, tão moleque e arrenegado a ponto de o confundirem com o diabo (AMADO, 2012, p. 85).

No candomblé, relata Prandi (2001, p. 20) que, por ter Exu o papel de mensageiro, é ele o orixá sempre presente no culto dos demais orixás. “Sem ele orixás e humanos não podem se comunicar [...]. Na época

dos primeiros contatos de missionários cristãos com os iourubás na África, Exu foi grosseiramente identificado pelos europeus com o diabo” (PRANDI, 2001, p. 21).

Essa relação de Exu com o demônio se deveu ao fato desse orixá ser um misto de “herói divino trapalhão, que gosta de brincar e confundir, que adora comer e beber sem limites, que cobra por seus favores, que não se vexa de exhibir a própria genitália e induz à quebra das regras e à ruptura dos costumes” (PRANDI, 2012, p. 90). Embora os africanos não conhecessem a figura do diabo, já que não separavam o bem do mal em uma oposição irreconciliável, para os cristãos que, ainda na África, conheceram a religião dos orixás, essas características de Exu, fizeram-no um excelente candidato ao posto de demônio, como afirma Prandi (2012, p. 90).

Ogum ocupa o lugar central da narrativa, em *O compadre de Ogum*, como bem atesta o título. Como já dissemos, é ele quem resolve ser o padrinho do filho de Massu, que é um filho de Ogum. O orixá vem em socorro de Massu para que este não entre em crise com nenhum de seus amigos que desejariam ser o padrinho de Felício.

O batizado seria realizado na Igreja do Rosário dos Negros, no Pelourinho. Entretanto, como o orixá faria para estar presente no dia do batizado, sem que chamasse a atenção da igreja católica para sua presença? A solução seria “arranjar um filho de santo, um feito de Ogum” (AMADO, 2012, p. 44). Com isso, Artur da Guima, como cavalo de Ogum, viraria, no dia do batizado, Antônio de Ogum.

Porém, nesse dia, Exu alegando não terem dado a ele o prometido: uma galinha d’angola, assume o lugar de Ogum. Quando o orixá chega no barracão do Axé da Meia Porta, encontra “seu cavalo Artur da Guima montado por Exu, seu irmão irresponsável” (AMADO, 2012, p. 82). Esse é o momento decisivo da narrativa, pois Ogum, a partir daí, terá que achar um outro cavalo, “um outro filho seu em quem descer para repor as coisas em seu lugar” (AMADO, 2012, p. 82). Na igreja, no momento do batizado, encontra a solução na figura do padre Gomes.

O padre Gomes é a peça-chave para a simbiose religiosa que se apresenta na narrativa. Enquanto representante da igreja católica, o padre é, segundo o concílio Vaticano II, o encarregado de pregar a Palavra de Deus contida, pelo cristianismo de denominação católica, na

coleção de setenta e dois (ou setenta e três, conforme a divisão) livros à qual dão o nome de Bíblia, Testamento ou Escritura. Dessa forma, o padre é reconhecido como o protetor/pai, da palavra da Bíblia, Testamento ou Escritura.

Em *O compadre de Ogum*, no entanto, padre Gomes é não só esse representante da igreja católica, mas também um filho de Ogum, relacionando catolicismo e candomblé. O avô do padre fora Ojuaruá, chefe de uma tribo africana, que, em terras brasileiras, passara de escravo fugitivo a integrante de um quilombo. A mãe de padre Gomes, filha mais velha de Ojuaruá, casara-se “com um moço de armazém, lusitano branco e bonito” (AMADO, 2012, p. 49) e mantinha um caso com o dono desse armazém. Quando o padre nasce, não se sabe ao certo quem é seu pai. Cumprindo uma promessa de seu amante, Josefa encaminha o filho para o seminário, deixando de lado, a partir daí, o terreiro de candomblé que ela frequentava.

Quanto a Josefa, era de Omolu, fizera santo ainda menina, seu pai, Ojuaruá era obá de Xangô, frequentara o candomblé do Engenho Velho escondido sob a terra, perseguido, nos tempos mais duros. Eis por que o futuro padre, em sua primeira infância, foi muitas vezes levado a festas e obrigações de orixás e, não tivesse partido para o internato do seminário, certamente teria feito ou assentado o santo, por sinal Ogum, conforme fizera constatar Josefa apenas ele nascera (AMADO, 2012, p. 51).

Assim, padre Gomes é filho de Ogum sem que se recorde disso, pois, ao ingressar no seminário e ser ordenado padre, esquece-se da religiosidade africana em detrimento da católica. No dia do batizado, Ogum reconhece nele seu filho, vendo assim a chance de restituir o equilíbrio do batizado que fora afetado por seu irmão, Exu.

E, com mão forte e decidida, aplicou duas bofetadas em Exu para ele aprender a comportar-se. O rosto de Artur da Guima ficou vermelho com a marca dos tapas. Exu compreendeu ter chegado seu irmão, estar acabada a brincadeira. Fora divertido, estava vingado da galinha d'angola prometida e escamoteada. Rapidamente abandonou Artur, numa última gaitada, e foi-se esconder atrás do altar de são Benedito, santo de sua cor. Quanto a Ogum, tão depressa entrara mais depressa saiu, largou o padre e ocupou seu antigo e conhecido cavalo, no qual devia ter chegado à igre-

ja se Exu não atrapalhasse: Artur da Guima. Foi tudo tão rápido, somente os mais entendidos deram-se conta [...].

Mas o padre voltava a seu natural. Nada sabia de bofetadas, não se lembrava de coisa alguma, abriu os olhos [...] Não importava que o padre não soubesse, mas era filho de Ogum [...]. O orixá o apertou contra o peito e encostou o rosto no rosto do padre, seu filho dileto, merecedor (AMADO, 2012, p. 84).

Ogum, como divindade, mostra que ama seus filhos, independente destes o amarem e o respeitarem, assim como, na igreja católica, a figura de Deus, de Jesus Cristo ou dos santos católicos amam seus filhos, sem esperar deles retribuição. A associação de orixás com santos católicos corrobora para que a narrativa seja aceita conforme os parâmetros do pensamento religioso dominante que aceitam como natural que haja a intromissão e a intervenção de forças divinas na vida dos fiéis, inclusive com as aparições de entidades espirituais, como é o caso de Ogum no romance de Jorge Amado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tensão da narrativa não se concentra verdadeiramente no batizado em si, mas no acontecimento estranho de um orixá ser padrinho de um mortal: o filho de Massu, Felício. O sobrenatural, o insólito, na narrativa, se revela através das ações dos orixás na vida de seus filhos, da relação dessas divindades com os santos católicos, bem como das intercambiações de rituais africanos com católicos, tal qual o batizado, foco da narrativa. Entretanto, o sobrenatural aqui se mostra como parte integrante da realidade, não sendo encarado como tal na narrativa, seja por parte dos personagens que acreditam na existência dos orixás, seja pelo leitor, que aceita o pacto ficcional e é convencido a acreditar na existência real dos orixás, tendo em vista a força da narrativa que imprime, através de seus personagens e, principalmente, da figura do narrador, essa condição de normalidade aos fatos considerados sobrenaturais.

O realismo maravilhoso se mostra presente na narrativa, numa clara intenção de reconstrução dos mitos africanos, recontextualizados pela diáspora negra. A atitude de Jorge Amado parece indicar a

possibilidade de que esses mitos africanos possam vir a ser tão autênticos e reais na realidade brasileira, quanto os mitos católicos; o que corrobora com a presença do realismo maravilhoso.

Prandi (2012, p. 97) enfatiza que é provável que um ou outro leitor possa vir a imaginar que a história de Jorge Amado, *O compadre de Ogum*, venha a se tratar de um “exagero próprio da fantasia literária”. No entanto, Prandi afirma que não é: “Porque assim é a Bahia de Jorge Amado, assim é a cidade que se fez seu personagem repetidas vezes: cidade mística, festeira, de uma gente que sabe que o bom da vida é viver, e viver bem” (*idem*). Desta feita, o realismo maravilhoso se mostra exatamente diante dessa mística que se faz real, embora para um olhar de fora pareça absurda.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *O compadre de Ogum*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Jorge Amado*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, março de 1997. Número 3, semestral. ISSN 1413-652X.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MARÇAL, Márcia Romero. *A tensão entre o fantástico e o maravilhoso*. In: *Fronteira Z: Revista digital do grupo de pesquisa o narrador e as fronteiras do relato*, v. 03, n. 03. p. 1-8,

FFLCH-PUC/SP, set. 2009. Disponível em: < http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros_anteriores/n3/artigos.html>. Acesso em: 28 out. 2013.

PINHO, Daniela Fernanda Arpa de. *O realismo maravilhoso em Terra Sonâmbula de Mia Couto*. 2010. 161 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses). Universidade de Aveiro, Aveiro-Portugal, 2010. Disponível em: < <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/3756/1/Tese%20final%20CD2.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2013.

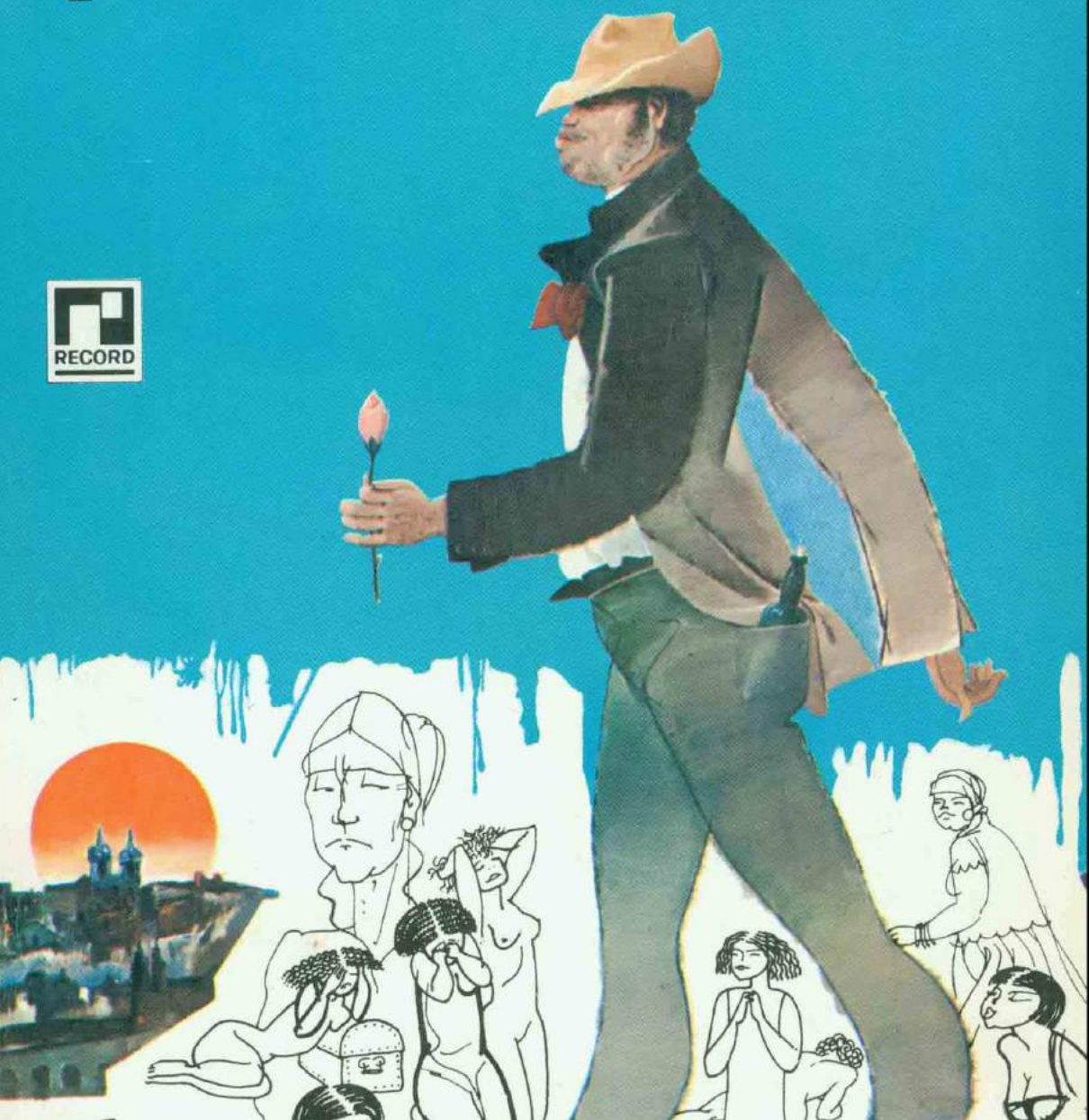
PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRANDI, Reginaldo. Posfácio: O triunfo do sincretismo em Jorge Amado. In: AMADO, Jorge. *O compadre de Ogum*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JORGE AMADO

A MORTE E A MORTE DE QUINCAS BERRO DÁGUA



IRONIA E IRREVERÊNCIA EM *QUINCAS BERRO DÁGUA*¹

Helena Bonito Couto Pereira

Jorge Amado permanece como uma presença consolidada em nossa história literária, inserido no grupo que configurou a “era do romance brasileiro”, no dizer de Bosi (1985). Parece haver um certo consenso entre historiadores literários quanto à divisão de sua obra em duas fases: a primeira delas marcada por uma postura político-ideológica em sintonia com o partido comunista e com a antiga União Soviética, e a segunda, inaugurada com a publicação de *Gabriela, cravo e canela*, composta romances e novelas com ênfase no erotismo, nos costumes da sociedade baiana do século passado, sem perder seu interesse e engajamento em relação às camadas menos favorecidas do país.

Fortemente vinculadas às causas sociais, as narrativas de Amado podem ser consideradas como “romances de tensão mínima” (GOLDMANN, 1967), modalidade romanesca em que a ficcionalização de espaços e personagens é determinada pela “cor local”, sem atingir a problematização do mundo, que é peculiar aos romances de tensão crítica. Esse “localismo” induz o escritor muitas vezes à folclorização da Bahia – compreensível, em se tratando de uma região de tamanha identidade cultural, étnica e religiosa. Tal expediente se faz acompanhar de improvisação e, não raro, da criação de estereótipos, mas ao empregá-los de modo irônico e irreverente, Amado cria uma verdadeira sátira de costumes, tendo por alvos frequentes a pequena burguesia, o falso moralismo e a hipocrisia. A despeito de juízos críticos negativos, associa-

1. Este capítulo resulta da reformulação do texto: “Quincas Berro Dágua. Jorge Amado no cinema mais uma vez” anteriormente publicado em CD. Referência: DAVINO, G. e BELLICIERI, F. (Org.) Anais do II Seminário Histórias de Roteiristas. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2010.

dos à sua falta de rigor estético e à falta de apreço por uma estética literária mais elaborada, hoje a crítica reconhece o indiscutível valor de sua prosa. Talvez seja ele o romancista brasileiro com a fortuna crítica mais volumosa, para além da esfera literária, em outros campos teóricos, pois foi e continua atraindo numerosos estudos em antropologia, sociologia, ciências sociais e áreas correlatas, no Brasil e no exterior.

Marcada pela sátira aos costumes da sociedade baiana do século passado, a segunda fase da obra amadiana compõe-se de romances extensos, com enorme elenco de personagens, em uma escrita caudalosa que alcançou considerável sucesso, consagrando o estilo do autor. *Quincas Berro D'Água* foi uma das primeiras obras dessa fase, porém escapa a esse padrão, sendo uma novela relativamente curta. Isso se deve às circunstâncias de sua elaboração, pois atendeu a uma encomenda da Revista *Senhor*, na qual Amado publicou a narrativa inicialmente. O lançamento em livro ocorreu em 1961, com *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, junto com outra narrativa, no volume intitulado *Velhos Marinheiros*.

Dentre os escritores brasileiros com obras adaptadas para o cinema, Amado seguramente se destaca pelo número, mas também por diferentes níveis de qualidade na produção e na roteirização das adaptações. As versões de livros para outras mídias costumam despertar controvérsias, não sendo, portanto, de surpreender que suas obras tenham encontrado condições de aceitação bastante variadas, por parte do público e da crítica.

As produções de *Quincas Berro D'Água* e, pouco depois, de *Capitães da areia*, demonstraram a presença ainda marcante do autor no repertório cultural deste início de século 21, tornando oportuna uma reflexão sobre a adaptação de textos literários para outras mídias e (ainda, em meio a tantas possibilidades oferecidas *on line*) para o cinema. As adaptações fílmicas estão longe de corresponder ao número extraordinário de seus romances que foram convertidos para outras modalidades, como novelas e minisséries para tevê e encenações teatrais. Nem tudo se compõe de material reproduzível, o que é, em especial, a característica das encenações teatrais que deixam vestígios, como fotos, reportagens e, muito eventualmente, roteiros. Muito do que se adaptou para a tevê pode ser recuperado e apreciado, graças ao quase milagre contemporâneo do *youtube* e de outras plataformas

similares, apesar de eventuais deficiências em som, imagem ou conservação dos materiais.

Adaptações cinematográficas

Levando em conta apenas as principais adaptações cinematográficas de romances de Jorge Amado, apresenta-se neste breve estudo um cotejo entre o ano da primeira edição da obra original e o da realização do filme dela derivado, já que, como observa Ismail Xavier (2003, p. 62), cada obra dialoga com seu tempo e cada adaptação atualiza a pauta da obra. Assim, contemplando os principais filmes, observa-se o seguinte quadro:

Título	Ano da 1ª ed.	Ano da adaptação	Diretor	Roteirista(s)
<i>Jubiabá</i>	1935	1986	Nelson Pereira dos Santos	Jorge Amado; Nelson Pereira dos Santos
<i>Capitães da areia</i>	1937	2011	Cecília Amado; Guy Gonçalves	Jorge Amado; Cecília Amado; Hilton Lacerda
<i>Gabriela, cravo e canela</i>	1958	1983	Bruno Barreto	Jorge Amado; Bruno Barreto; Leopoldo Serran
<i>A morte e a morte de Quincas Berro Dágua</i>	1961	2010	Sérgio Machado	Jorge Amado; Sérgio Machado
<i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i>	1966	1977	Bruno Barreto	Jorge Amado; Bruno Barreto; Eduardo Coutinho
<i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i>	1966	2017	Pedro Vasconcelos	Jorge Amado; Pedro Vasconcelos
<i>Tenda dos milagres</i>	1969	1977	Nelson Pereira dos Santos	Jorge Amado; Nelson Pereira dos Santos
<i>Tieta do Agreste</i>	1977	1996	Cacá Diegues	Cacá Diegues; João Ubaldo Ribeiro; Antônio Calmon

Quase todos os filmes trazem Amado entre os roteiristas, o que caracteriza uma espécie de convenção nos créditos. A única exceção, nesse sentido, está em *Tieta do Agreste*. Talvez a sintonia máxima entre romance e filme se encontre nas adaptações do cineasta Nelson Pereira dos Santos que, como figura de proa do cinema brasileiro desde seu período áureo, o *cinema novo*, sempre primou pelo olhar voltado às classes desfavorecidas, à desigualdade socioeconômica e às manifestações da cultura popular. Por outro lado, o cineasta Bruno Barreto parece ter captado o potencial das obras amadianas para atraírem grande público, como atesta o inegável sucesso de *Dona Flor e seus dois maridos*, filme que se manteve durante décadas como a mais alta bilheteria alcançada pelo cinema nacional, visto por milhões de espectadores. É preciso lembrar, entretanto, que o filme exibia sensualidade e erotismo numa intensidade jamais vista por aquele público, em plena ditadura militar, tendo escapado da censura a que todas as produções culturais eram submetidas, sendo proibidas de circular caso contrariassem “a moral e os bons costumes”.

Antes de comentar a adaptação de *Quincas Berro Dágua*, é necessário retomar brevemente alguns dos pressupostos teóricos da adaptação. Livro e filme são culturais diferentes, embora um seja “derivado” do outro. Está superada a antiga obrigatoriedade de fidelidade do filme em relação ao livro, pois cada um deles é um produto cultural e assim deve ser apreciado e usufruído. Além disso, como ressalta Randal Johnson:

A insistência na ‘fidelidade’ é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios [...]. Enquanto um romancista tem a sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogos, narração), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria linguagem escrita (letreiros) (2003, p. 42).

Nos pressupostos sobre adaptação, contribui também Xavier (2003, p. 62), para quem o “cineasta deve buscar uma tonalidade, uma atmosfera, um ritmo que seja equivalente ao que se encontra no romance por meio da palavra”. A equivalência entre palavras e imagens

mantém o estilo, ou seja, entre livro e filme não há fidelidade, mas há equivalência estilística. Nos pressupostos teóricos sobre adaptação, mesmo que se trate de narrativa relativamente curta, valem as considerações de Syd Field, que concebe adaptação como transposição de um meio para outro.

Um romance geralmente lida com a *vida interior* de alguém, os pensamentos, sentimentos, emoções e memórias do personagem que ocorrem dentro do *cenário mental* da ação dramática [...]. Um roteiro lida com *exterioridades*, com detalhes [...]. Um roteiro é uma história contada em imagens (1995, p. 174-175).

Em um estudo abrangente sobre adaptação, Hutcheon (2011) comenta as motivações, as possibilidades e as diferentes maneiras para se transpor um produto cultural para outro suporte ou outra mídia, considerando três modos: narrar, mostrar e interagir. Observa que, ao contrário do que afirma o senso comum, a forma (expressão) pode ser separada do conteúdo (ideias), sendo este o denominador comum entre os diferentes produtos. Como os demais teóricos, compreende a adaptação como a busca de equivalências, em diferentes sistemas de signos, para os elementos da história: personagens, temas, eventos, motivações, pontos de vista etc.

Quincas Berro Dágua

Nas dezenas de narrativas criadas por Jorge Amado, quase todas tendo a Bahia por cenário, encontra-se um sem número de tipos e personagens que podem ser distribuídos em diferentes categorias: personagens imersas na pobreza extrema, excluídas ou à beira da exclusão socioeconômica; personagens pobres, com pescadores, marinheiros e trabalhadores sem qualificação; personagens de classe média, como funcionários públicos ou trabalhadores do pequeno comércio, alvo preferencial da sátira de costumes, e ainda personagens com poder e dinheiro, estas últimas mais frequentes nas obras que têm por cenário o mundo rural.

Os longos romances podem converter-se facilmente em novelas ou minisséries porque seus enredos, ricos em detalhes, movimentam um grande elenco, com personagens que atuam em diversas locações

acrescidas de artefatos e objetos folclóricos, em Salvador ou na região das fazendas (na época, predominantemente cacauceiras). Tudo isso torna tais narrativas atraentes para mídia televisiva, em que os capítulos se estendem por meses seguidos. Já a transformação de um romance em filme exige um esforço de síntese, para que todos os conflitos sejam apresentados e (bem ou mal) solucionados em 90 a 120 minutos. Uma roteirização rigorosa não prescinde de medidas às vezes drásticas, como a exclusão de personagens, espaços ou eventos sem relevância para o conflito central.

Nesse sentido, escrito em menos de cem páginas, *Quincas Berro Dágua* mostra-se bastante compatível para a transposição em filme. Trata-se de uma novela dividida em 11 capítulos curtos e um epílogo, enredo estruturado em torno de um único evento, um conflito do qual nascem ou para o qual confluem as ações das personagens, em torno do personagem-título.

Se a brevidade na construção do enredo facilita a adaptação de *Quincas Berro Dágua* para filme, outros componentes narrativos, como a voz narrativa, podem dificultá-la. O grande desafio aos roteiristas está em criar imagens e diálogos aptos a transmitir o enredo sem falsear ou perder o estilo irônico de um narrador interventivo, cujos comentários transbordam em ironia e irreverência. Assim, desde o primeiro capítulo instaura-se um diálogo entre o narrador e o leitor, sobre as circunstâncias em que teriam ocorrido as mortes de Quincas.

Até hoje permanece certa confusão em torno da morte de Quincas Berro Dágua. [...] Não há clareza sobre hora, local e frase derradeira. A família, apoiada por vizinhos e conhecidos, mantém-se intransigente na versão da tranquila morte matinal, sem testemunhas, sem aparato, sem frase [...] Há quem negue toda e qualquer autenticidade [...] a todos os acontecimentos daquela noite memorável, quando, em hora duvidosa e em condições discutíveis, Quincas Berro Dágua mergulhou no mar da Bahia e viajou para sempre, para nunca mais voltar. Assim é o mundo, povoado de cétricos e negativistas, amarrados, como bois na canga, à ordem e à lei, aos procedimentos habituais, ao papel selado (AMADO, 1984, p. 16).

Nesse caso, a roteirização optou por inserir um narrador durante a exibição das cenas iniciais do filme, porém omitiu a última frase

citada, que seria essencial para que o leitor percebesse desde então a ironia que pauta toda a narrativa.

Em se tratando de uma novela centrada em um único evento, seu entrelhecho pode ser resumido ao seguinte: Joaquim Soares da Cunha havia sido um funcionário público modesto, mas de carreira, *esposo modelar, a quem todos tiravam o chapéu e apertavam a mão*. (AMADO, 1984, p. 27) Um dia, porém, abandonou tudo, bradando à esposa e à filha: “- Jararacas” (*id.*, p. 49) e partiu para uma vida desregrada entre malandros da Ladeira do Tabuão. Sua morte repentina ecoou dramaticamente, causando enorme pesar entre seus amigos fiéis, mas para sua família – filha, genro, irmão e cunhada – havia apenas um grande problema a resolver: como providenciar velório e enterro compatíveis com os costumes da época, com a participação de parentes, amigos e vizinhos.

A sátira de costumes dirige-se particularmente a essa categoria de pessoas pequeno-burguesas, incapazes de sentimentos autênticos, atentas apenas ao status social e às aparências. Todas as peripécias ressaltam o contraste entre atitudes e reações desses dois grupos de personagens tão diferentes entre si, cada qual disposto a um tipo de destinação para o cadáver de Quincas.

Para dar conta do conflito, a roteirização pode manter um ritmo lento, com a apresentação de cada cena focada em detalhes de objetos que podem ser significativos, foco em gestos, expressões faciais etc., ou recorrendo a *flashbacks*, ou ainda optando pela inserção de episódios secundários, que não mereceram mais do que duas ou três linhas no livro.

Na versão de Sérgio Machado, uma cena longamente narrada no livro pode reduzir-se a pouco mais de um minuto na tela, como se comenta a seguir, no episódio em que a família recebe a notícia da morte de Quincas. Ou, em sentido inverso, episódios secundários, apenas vagamente mencionados no livro transformam-se em cenas longas e movimentadas no filme. Neste último caso, é necessário reconhecer um apelo ao folclórico, por exemplo, na sequência que mostra personagens em um terreiro, trajadas a caráter, em rituais de umbanda, sem relação direta com o conflito central.

Entre livro e filme

Se no livro o narrador costuma desempenhar um papel fundamental, espera-se que ele desapareça no filme, pois trata-se da transposição do modo narrar para o modo mostrar, como observou Hutcheon (2011). Todavia, a longa reflexão do narrador no primeiro capítulo do livro foi reduzida a poucas palavras, na voz do protagonista, mantendo um tom irônico e jocoso, próprio de quem vê uma situação de fora – afinal, ele já estava morto.

Além da voz narrativa expressa pelo protagonista, a roteirização soube valer-se da autonomia, tomando liberdades, em relação ao livro, que contribuem para a *atualização de pauta* referida por Xavier. Nessa atualização, acrescenta-se algo da visão de mundo, da cultura, dos costumes do período contemporâneo ao filme, já distante do período de escrita e publicação do livro. É o que ocorre em relação à comunicação da notícia da morte aos familiares de Quincas, em que alterações na caracterização de personagens e na diegese permitiram em boa parte o alinhamento com a obra-fonte. Um recorte de pouco mais de um minuto, no filme, demonstra esse fato, quando a família de Quincas recebe a notícia de sua morte.

No livro, um santeiro – profissão antiga e praticamente sem referências para o leitor/espectador urbano de hoje – dirige-se à casa em que Vanda, a filha do falecido, vive com o marido. Esse santeiro, caracterizado como *velho magro de carapinha branca*, foi recebido na casa e fez questão de contar tudo em detalhes que ocupam três páginas da narrativa.

Filha e genro ouviam sem prazer aqueles detalhes com negra e ervas, apalpadelas e candomblé. Balançavam a cabeça, quase apressavam o santeiro, homem calmo, amigo de narrar uma história com todos os detalhes. Só ele sabia dos parentes de Quincas, revelados em noite de grande bebedeira, e por isso viera (AMADO, 1984, p. 21-23).

Tanto o santeiro quanto o contexto de sua fala são modificados no filme, em que esse personagem se apresenta como um jovem negro bem falante, trajando terno branco e gravata, e que é atendido na porta por uma Vanda hostil e incisiva. No filme, Vanda não o recebe,

pois está acompanhada de amigas, conversando sobre futilidades. O ágil diálogo entre ambos difere totalmente da longa conversa com o santeiro, já que a jovem tenta dispensá-lo rapidamente, imaginando tratar-se de um vendedor de seguros ou pregador evangélico, porém seus modos, num misto de hostilidade e prepotência, bastam para desencadear o mote da diferença de classes que será a tônica nos capítulos e nas cenas seguintes. As páginas com a conversa entre o casal e o santeiro foram recriadas em um curtíssimo diálogo que corresponde perfeitamente ao estilo de Amado, revelando que a roteirização, apesar dos cortes, assegurou a equivalência estilística.

Merecem destaque diversos momentos em que a palavra se transpõe com perfeição para as imagens. Trata-se das inserções de cenas em *flashback*, com a transição entre passado e presente sem nenhuma marca de cor, nenhum indicador, para corresponder ao modo da narrativa escrita. Resolve-se com esse recurso parte das situações apontadas como difíceis de roteirizar, já que, conforme as propostas de Field (2005), a *interioridade*, com pensamentos e recordações das personagens, expressas no texto escrito, converte-se em *exterioridade*. Mais um evento em que se efetua a excelente transposição do modo narrar para o modo mostrar é o que apresenta Vanda ao lado do caixão de Quincas, no que se refere a suas recordações do passado:

Penteado, barbeado, vestido de negro, camisa alva e gravata, sapatos lustrosos, era realmente Joaquim Soares da Cunha quem descansava no caixão funerário.

Um suspiro de satisfação escapou-se-lhe do peito. [...] Era como se houvesse finalmente domado Quincas, era como se lhe houvesse de novo posto as rédeas, aquelas que ele arrancara um dia das mãos fortes de Otília, rindo-lhe na cara. [...] Sentia-se vingada de tudo quanto Quincas fizera a família sofrer, aquela humilhação de anos e anos.

Pena que ele estivesse morto e não pudesse ver-se ao espelho, não pudesse constatar a vitória da filha, da digna família ultrajada.

Quisera Vanda nessa hora de íntima satisfação, de pura vitória, ser generosa e boa. [...] Para recordar-se apenas da infância, da adolescência, o noivado, o casamento, e a figura mansa de Joaquim Soares da Cunha meio escondido numa cadeira de lona, a ler os jornais, estremecendo quando a voz de Otácia o chamava, repreensiva:

- Quincas!

Assim o apreciava, sentia ternura por ele, desse pai tinha saudades (AMADO, 1984, p. 46-47).

No filme, Vanda observa o pai, agora bem composto, barbeado e com terno novo no caixão e, ao percorrer com o olhar o quarto, vê uma foto sua de muitos anos atrás, depois vai até uma porta e, ao abri-la, inicia-se um *flashback*, com sua entrada na sala da casa de sua infância, com o pai e a mãe em atividades cotidianas. Na cena, a menina presencia as atitudes autoritárias da mãe, exatamente como no livro, porém são recordações positivas de uma vida em família. Apesar de tais soluções, é pouco provável que os mais profundos sentimentos de Vanda cheguem ao espectador, com sua carga de rancor mal dissimulado, com uma sensação de vitória contra o pai, ou de vingança em relação ao que ela sentira como humilhações e sofrimentos no passado de transgressões de seu pai.

Talvez com o intuito de tornar mais cerrada a trama, a roteirização acentuou algo que se apresenta, no livro, como mera hipótese: que nesse dia se comemorava o aniversário de Quincas. Assim, desde o início do filme mostram-se os preparativos de uma festa e a expectativa, não realizada, do comparecimento do protagonista. A festa se organiza no bordel da espanhola Manuela, que corresponde a uma ampliação, quase metamorfose, da personagem Quitéria do Olho Arregalado. No livro, Quitéria é a prostituta com quem Quincas mantém um relacionamento apaixonado, o que dá ensejo a que o filme tenha longas cenas ambientadas no bordel dirigido por Manuela, inclusive a de uma briga com agressões e reações absolutamente previsíveis, o que lhes subtrai a possível intenção humorística. Algumas das personagens desse bordel ganham maior vulto, comparecendo ao velório de Quincas e deixando a família estupefata com seu aspecto.

Outras ampliações criam alguma distância entre a narrativa amadiana e sua releitura fílmica, além da já mencionada sequência em um terreiro de umbanda. Episódios apenas sugeridos, ou pouco mais que isso, são entrelaçados superficialmente à trama. Ora se optou pela ampliação de fragmentos estritamente pontuais, sem nenhuma importância, ora foram inventadas situações sem nenhuma relevância na narrativa romanesca. No primeiro caso destaca-se um episódio em que, segundo o livro, Quincas, verdadeiro “pai” para essa comunidade

marginalizada, era capaz de gestos solidários impensáveis, como na ocasião evocada durante o velório: “Relembaram fatos, detalhes e frases capazes de dar a justa medida de Quincas. Fora ele quem cuidara, durante mais de vinte dias, do filho de três meses da Benedita, quando esta teve de internar-se no hospital” (AMADO, 1984, p. 60).

No filme, essas três linhas são desenvolvidas, sem acrescentar nenhuma substância, seja ao enredo, seja ao *crescendo* dramático que se espera à medida que os minutos de projeção se sucedem. Um paternal Quincas mostra-se em ação, assumindo os cuidados com o filho de uma prostituta quando esta é abordada e levada por policiais, episódio que tem por função, adiante, mostrar a mesma prostituta novamente envolvida com a polícia e disposta a colaborar com os quatro amigos de Quincas, quando são presos por terem levado à rua o cadáver do amigo, cena também inexistente no livro. Possivelmente as cenas na polícia atendam ao intuito de mostrar o exercício da prepotência e da injustiça a que estão expostos os mais humildes, em contraste com a atitude respeitosa das “autoridades” ante pessoas de outros segmentos sociais, como a filha e o genro de Quincas. De todo modo, a ampliação cria um episódio secundário, em que o cadáver é retirado da delegacia pela janela do andar superior e contribui para a aceleração do ritmo da narrativa.

Pode-se situar o clímax da narrativa no momento de um grande impasse, quando irmão, cunhada e genro de Quincas juntam-se a sua filha, diante do caixão, e são surpreendidos pela chegada dos quatro amigos inseparáveis do falecido:

No fim da tarde [...] os quatro amigos mais íntimos de Quincas Berro Dá-gua – Curió, Negro Pastinha, Cabo Martim e Pé-de-Vento – desciam a ladeira do Tabuão em caminho do quarto do morto. [...]

Quando surgiram na porta do quarto [...] ficaram parados, uns por detrás dos outros, Negro Pastinha avançava a cabeça para ver.

A família suspendeu a animada conversa, quatro pares de olhos hostis fitaram o grupo escabroso. Só faltava aquilo, pensou Vanda. Cabo Martim, que em matéria de educação só perdia para o próprio Quincas, retirou da cabeça o surrado chapéu, cumprimentou os presentes:

– Boa tarde, damas e cavalheiros. A gente queria ver ele... (AMADO, 1984, p. 61 e 73).

A sequência inicia-se com a discussão, pela família, sobre as alternativas para a realização do enterro conforme as convenções da época, com um cortejo numeroso, saindo de uma residência e conduzido de táxi a expensas dos familiares do falecido. Há um constrangimento geral nessa busca de uma solução compatível com suas aspirações sociais, qual seja, a realização de um enterro no dia seguinte, sem a participação das pessoas de suas relações. Toda a irreverência do narrador denuncia esse apreço pelas convenções e pelas aparências, atitudes de uma burguesia que tenta ascender socialmente, mantendo à distância personagens das camadas pobres ou excluídas. A chegada intempestiva dos quatro amigos constitui um dos melhores momentos da adaptação, pois todo o conflito de classes transparece na surpresa da família, que mal disfarça sua hostilidade, ante as demonstrações de profunda tristeza dos amigos, desolados. Toda a caracterização dos quatro amigos foi cuidadosamente preparada para mostrar pobreza nos trajes e displicência quanto às aparências, acentuando, por contraste, a intensidade de sentimentos autênticos de tristeza pela perda e de afeto pelo falecido. Nesse contraste sustenta-se a sátira, nas motivações fúteis da família e na espontaneidade autêntica dos marginalizados.

Se a primeira parte do filme mantém relação mais direta com o trecho literário, diferente é o que se passa a partir dos 40 minutos de projeção. Situações inexistentes no livro são inventadas, no filme, porém não adquirem consistência, permanecendo como meros acréscimos destinados a fazer transcorrer o tempo, já que estabelecem laços muito tênues com o conflito central. Depreende-se que podem ter o objetivo de acentuar a “cor local”, folclorizando o cenário e as personagens secundárias. Quando uma mãe de santo solicita aos quatro amigos uma galinha de angola como oferenda aos orixás, o episódio mostra-os pateticamente incompetentes, até mesmo como ladrões de galinha. Mais uma vez se reitera a simpatia pelos excluídos, cujas boas intenções não os livram de entrar em péssimas situações. Nessa e em outras sequências em que a narrativa adquire ritmo mais veloz, parece haver uma tentativa de substituir, pela via do humor quase “pastelão”, as ironias do narrador, sempre presentes no discurso literário, porém difíceis de transpor para um meio audiovisual.

Maior distanciamento é tomado pelo roteirista nos capítulos finais, em franca dissonância com o final do livro, em duas frentes: no

ritmo narrativo, cada vez mais veloz, e na mudança, inesperada e radical, da personagem Vanda. Essa parte talvez seja melhor compreendida à luz do que Xavier observa, quanto ao fato de que cada nova obra ilumina seu tempo, e cada recriação faz o mesmo.

Uma sucessão de cenas distancia cada vez mais o filme do livro. Conduzir Quincas ao cais e ao saveiro, para saborear uma moqueca, é a ação empreendida pelos quatro amigos no capítulo final. No filme, enquanto os quatro conduzem o morto, envolvem-se em peripécias como o roubo à galinha, a entrada e fuga da cadeia, a briga no bordel, o saque a um caminhão, cujo motorista imaginou ter atropelado Quincas. É esse roubo da galinha, supostamente para atender a um apelo de Iemanjá (que não permitiria o sepultamento de Quincas), o fato que permite a inserção do espaço do candomblé, com direito aos rituais, à dança e ao canto, conforme mencionado acima.

Por outro lado, os doze minutos que decorrem entre as cenas da delegacia e as da briga no bordel, culminando com o saque ao caminhão, fazem pensar na opção do cineasta por dar movimentação ao filme, solução que aparenta ser uma concessão ao gosto do público contemporâneo, com o olhar “educado” para preferir filmes com esse tipo de movimento. Não se pode excluir a briga no bordel, todavia, de uma intenção paródica que retomasse as cenas de *saloon*, evocando o faroeste. Se esse gênero não estiver presente no imaginário do espectador, pode ser enfeixado no conjunto de recursos que, por meio da paródia, situam a narrativa em um período indefinido, possivelmente na década de 50, como revelam os bem resolvidos aparatos cenográficos, a que não faltou sequer o sofá com pés de palito, e o figurino, com os vestidos de cintura fina e grandes estampas da época. De todo modo, a imposição de um ritmo acelerado aponta para a tentativa de adequar-se *Quincas Berro D’água* a um padrão fílmico que pareceria mais atual aos espectadores, de olhos condicionados pela velocidade, pelo corte nas cenas, por uma agilidade que é em tudo estranha ao texto de Amado.

Outras cenas de bordel se acrescentam, de modo totalmente desvinculado da narrativa original, decorrentes do sumiço do cadáver de Quincas. Esse fato desencadeia uma desenfreada corrida de táxi, com Vanda e Leonardo à procura do cadáver, com direito a passagens pelo terreiro, pela delegacia e pelo bordel de Manuela, conduzindo a um

desfecho totalmente inesperado. Vanda e Leonardo entram na briga no bordel; ele se fere ligeiramente, desaparece de cena e adiante, Vanda, exausta, dá uma guinada em sua vida: deixa ali o marido e sai, seguida pelo motorista do táxi, jovem negro com quem acaba por embriagar-se, dançar e ir para um hotel/prostíbulo. A intencionalidade de tais acréscimos pode ser associada ao desejo de compor o filme de modo mais sensual, justificando, por aí, a opção do protagonista pelo abandono de uma vida insípida e em tudo conforme com a moral pequeno-burguesa. Talvez seja ainda mais plausível a intenção de propiciar a Vanda, pela “libertação”, um reencontro com aquele pai que fora perdido na infância, ou a compreensão do que o teria levado a trocar um modo de vida por outro.

A libertação de Vanda, abandonando subitamente uma suposta auto-repressão, não deixa de ser uma opção bastante discutível. Essa alteração de certa forma dilui o viés satírico, abandonando seu alvo preferencial, que é a vida mesquinha e sem perspectivas, personificada justamente na antiga vida familiar de Quincas. Uma vida sem sobressaltos nem aventuras, em função das reações que devem ser provocadas nos outros, ou da busca de status social, questão até hoje mal resolvida em certos setores da classe média ascendente.

Considerações finais

Em toda e qualquer adaptação, as opções de roteiristas e diretores para recriar as peripécias do livro em outra mídia têm por limite, como aqui se postula, na esteira de Johnson, Xavier e outros, a confluência estética. Mas a folclorização e a agitação, com tantos episódios secundários inseridos nessa narrativa fílmica impedem o espectador de saborear lentamente a partida de Quincas rumo ao sa-veiro, conduzido, amparado ou carregado pelos amigos (nada disso está exposto de modo definitivo no livro), desejo que ele havia afirmado enfaticamente em vida. Ao contrário, tudo se marca pela agitação, com alternância entre a luz intensa e os ambientes sombrios, em episódios que parecem querer levar a uma única conclusão: a de que vale mais viver uma vida divertida à margem da sociedade, do que uma vida aborrecida no cotidiano de classe média baixa, sem alegrias nem sentimentos verdadeiros. Tão explícita é a mensagem ideológica

do cineasta, na esteira do posicionamento do escritor que, paradoxalmente, essa apologia à transgressão mostra-se poética mesmo na crueza das roupas sujas ou esmolambentas, no calçamento irregular da Baixa ou do Pelourinho, nas paredes descascadas do cubículo de Quincas, na pobreza do bar, no mau-gosto da decoração do bordel.

Em nosso entender, funciona de outra maneira a transformação que se opera em Vanda, sem nenhum vínculo com a narrativa literária, longa sequência em que o filme abandona o contexto dos anos 50 para prestar um tributo ao seu próprio tempo. Pode-se interpretar a atitude da personagem como libertária, consequência de ter ela finalmente compreendido o sabor de liberdade de uma vida ao arrepio das convenções. Pode-se, entretanto, ir adiante e considerar que, sem o “patrulhamento” com que a classe média vigiava seus iguais, a busca da felicidade passaria pelos caminhos da rendição à sensualidade e ao prazer, sem a menor preocupação com bens materiais ou status social... Uma visão intensamente lírica, porém, com alto grau de distorção em termos de valores, com um maniqueísmo simplista e reduzido, alheio à carga irônica que perpassa todo o livro.

REFERÊNCIAS

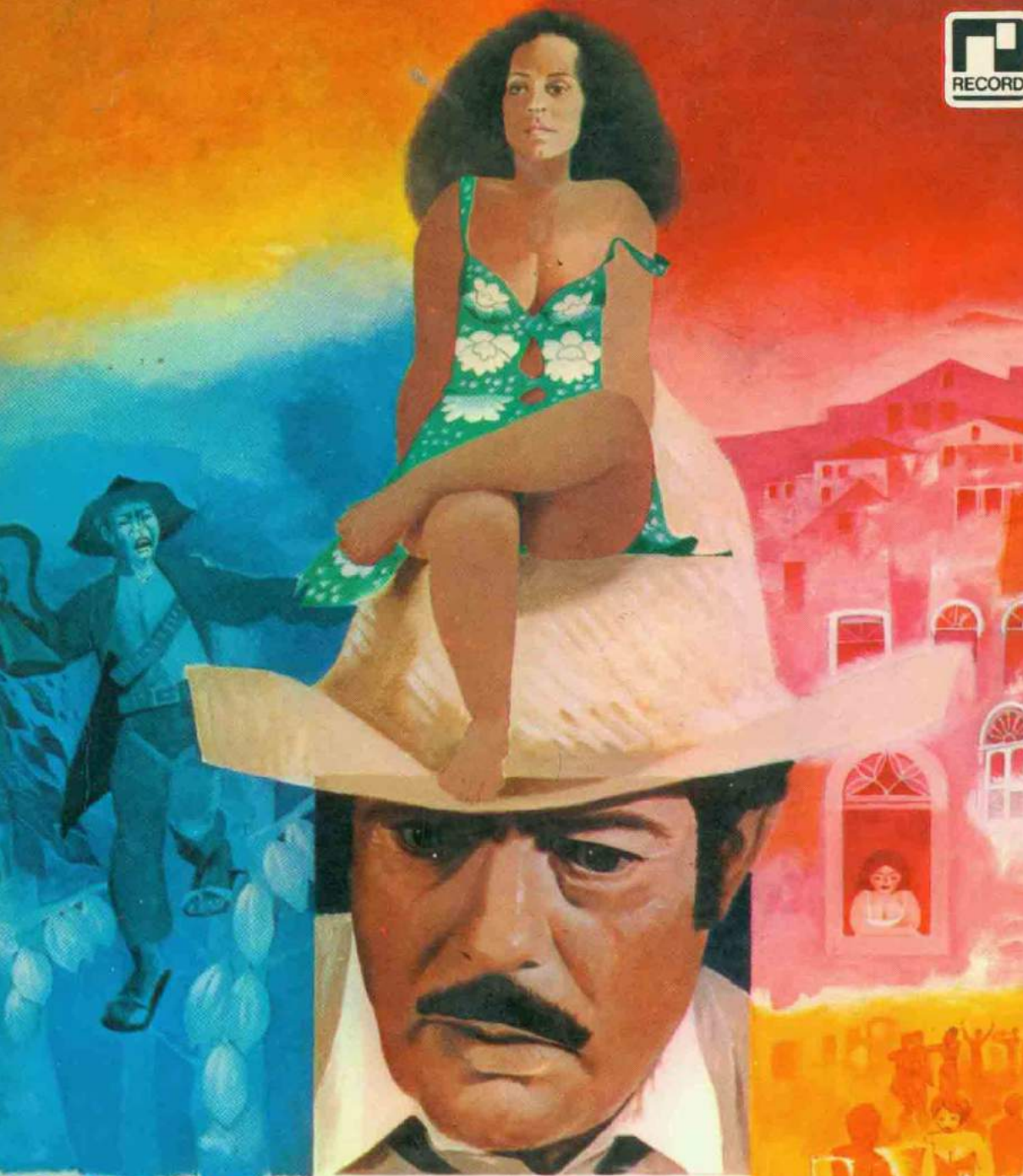
AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*. 54^a ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Os fundamentos do texto cinematográfico. 5^a ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

JOHNSON, Randal. “Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso *Vidas secas*” in PELLEGRINI, T. (Org.) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC; Itaú Cultural, 2003.

XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema” in PELLEGRINI, T. (Org.) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC; Itaú Cultural, 2003.



Gabriela Cravo e Canela

TEORIA DO RECONHECIMENTO E IMAGINÁRIO NO NEORREGIONALISMO LITERÁRIO BRASILEIRO EM JORGE AMADO

Herasmio Braga

Advertências iniciais se fazem necessárias para aqueles que se lançarem na leitura das linhas seguintes. A primeira delas é que o autor do texto deixou-se guiar pelas trilhas formativas culturais, sociais e históricas do romancista de grandes produções literárias tais como *Gabriela, cravo e canela*, *Tieta*, *Teresa Batista cansada de guerra*, *Mar morto*, *Capitães de areia*, *Dona Flor e seus dois maridos* entre tantas outras. Destarte, não se furtou ao bom diálogo estético, mais “ouvindo” do que propondo, mais sendo encaminhado do que guiando.

Desta forma, não inferiu discursos ou concepções prévias, apenas partiu daquilo presente na escrita de Jorge Amado. Assim, diante da sua produção ficcional, fica evidenciado, ao nosso ver, que a realização estética nas obras esteve associada ao vínculo ético e estético. Em alguns momentos, de maneira mais engajada socialmente, como nas obras *O país do carnaval* e *Os subterrâneos da liberdade*, como bem analisa Eduardo de Assis Duarte em *Jorge Amado: romance em tempo de utopia* (1995), em outros, nas sensualidades e carnavalizações, como em *Gabriela, cravo e canela*, *Tieta*, *Dona Flor e seus dois maridos*.

Em todos os romances, o vínculo entre Literatura e Sociedade manteve-se constante, sendo assim, a ideia formulada por Antonio Candido em livro homônimo, a essa junção, temos, portanto, em Jorge Amado, essa acepção exposta por Candido: “[...] sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (2000, p.

74). Dessarte, em toda produção ficcional de Jorge Amado há essa veia social presente, e isso torna possível trazermos para análise os aspectos da teoria do reconhecimento diante das atmosferas imaginárias do mundo verossimilhante amadiano. Na análise da teoria do Reconhecimento da Personagem, teremos como base do conjunto a produção *Gabriela, cravo e canela* (2012). Somam-se à discussão as questões que caracterizam Jorge Amado como um dos precursores do Neorregionalismo Literário Brasileiro, por apresentar pontos chaves das singularidades da escrita ficcional neorregionalista, tais como, autonomia da personagem feminina, espaço problematizado, escrita com traços da memória cultural presente etc. Sobre os aspectos caracterizadores do Neorregionalismo, o ponto da autonomia feminina será imprescindível para a compreensão da teoria do Reconhecimento da Personagem, como também, os elementos da memória cultural imbuídos na atmosfera imaginária do universo ficcional de Jorge Amado.

Sem cometer postura ingênua de misturar autores com os quais costumamos denominar de “água e óleo”, e assim nos distanciarmos dos estudos culturalistas relativistas que desconsideram, para não dizer que possivelmente até desconhecem, as linhas de pensamento constituidoras de determinados teóricos e acabam fazendo misturas no mínimo estranhas, ou mesmo cometer alguma aporia ao buscar fundamentar o desenvolvimento da teoria do Reconhecimento das Personagens nos estudos sobre narrativas em Paul Ricoeur, do imaginário em Gilbert Durand e do reconhecimento social em Axel Honneth, por exemplo. Esses teóricos nos trazem o aporte necessário de viabilidade substancial de perceber na própria obra o mecanismo do Reconhecimento como forma de caracterização da autonomia da personagem, como também, até mesmo como instância de existência da própria. Em Axel Honneth, por exemplo, podemos ilustrar, quando menciona em *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*: “[...] à medida de estima social que é concedida à sua maneira de autorrealização no horizonte da tradição cultural” (2018, p. 217), temos essa ideia muito presente ao olharmos para o mundo em que os personagens de Jorge Amado vivenciam, como também, da própria maneira como o autor baiano concebe a ambiência associada à sua escrita. Em meio aos aspectos culturais presentes nos enredos,

a junção ética, estética permeiam, portanto, nas tradições culturais e constituem de maneira consciente o projeto ficcional de Jorge Amado.

Para concluirmos essas linhas primeiras, gostaríamos de salientarmos importante menção feita por José Guilherme Merquior em *O elixir do apocalipse*, no texto sobre Jorge Amado denominado *Nosso Dickens*, ao relatar no final que:

Quando Ernest Gellner, um dos mais argutos sociólogos do nosso tempo, quis conhecer o Brasil, pediu-me que lhe indicasse alguns estudos introdutórios (à parte Casa-Grande & Senzala, ele estava a zero em matéria de brasileira). Na sua partida, perguntei-lhe que ensaio lhe havia ensinado mais sobre nós e nossa história moderna. “Não foi bem um ensaio”, respondeu ele; “foi Gabriela, Cravo e Canela”. E antes que algum puritano do espírito se atreva a tachar essa resposta de “folclórica”, quero lembrar uma velha ideia de Antonio Candido: no Brasil, foi a literatura que fez as vezes de conhecimento sociológico, e nos ajudou a nos interpretarmos e criticarmos a nós mesmos. Há certa sabedoria poética no fato de Jorge Amado ocupar, na Academia, a cadeira de Machado de Assis (1983, p. 181).

O destaque entre duas figuras de porte intelectual de Gellner e Merquior diante da riqueza das produções literárias de Jorge Amado muito nos diz e nos revela não só sobre a sua ficção, mas também sobre nossos traços sócio-histórico-culturais, de modo que partiremos para a discussão em torno da teoria do Reconhecimento da Personagem através das figuras que detêm autonomia feminina como Gabriela, Malvina e Glória, imersas nos traços da tradição cultural, presente na intriga e constituidora imaginária no enredo de *Gabriela, cravo e canela* (2012), e em nós enquanto leitores e agentes culturais. A seguir, teremos alguns aspectos de particularidades em Jorge Amado diante do movimento modernista e da sua caracterização no Neorregionalismo.

Jorge Amado em meio ao embate modernista e regionalista

No ano de 2022, se comemoram diversos centenários, e entre os mais relevantes podemos destacar o de lançamento de *Ulisses* de James Joyce, em 2 de fevereiro, e da Semana de Arte Moderna, ocorrida entre 13 e 17 de fevereiro, os dois acontecimentos em 1922. Junto

às comemorações e às menções das relevâncias para a literatura e as artes em geral, outros pontos são realimentados das polêmicas e dos embates. No tocante à Semana de Arte Moderna, temos, por exemplo, a nomeação equivocada de se atribuir na história da literatura brasileira o prefixo pré para Lima Barreto, Euclides da Cunha e Monteiro Lobato. Outro ponto reside no embate entre o Movimento Modernista, em que se atribuiu a liderança a Mário de Andrade e a Oswald de Andrade, e o Movimento Regionalista encabeçado por Gilberto Freyre e José Lins do Rêgo. Em meio a essas tribulações de intensas farpas discursivas, algumas delas acabaram sendo direcionadas para Jorge Amado. Mesmo com a possibilidade de alguns destes embates comprometerem a ascensão literária de Jorge Amado, o escritor baiano não só se consolidou como se tornou um dos mais importantes e lidos autores brasileiros. Nas singularidades dos seus enredos, temos a presença de maneira primeira de elementos configuradores do Neorregionalismo Literário Brasileiro, que será forte tendência na Literatura Nacional Contemporânea. Assim, podemos assegurar Jorge Amado como o precursor do Neorregionalismo literário ao ser um dos primeiros a oferecer elementos significativos e incomuns, naquele período, aos seus romances, como a autonomia das personagens femininas, a problematização do espaço e a memória como instrumento de valorização da cultura regional contempladora da diversidade, e ao fazer frente à homogeneização cultural pelo viés da indústria cultural, que se encontra em processo constante na busca da consolidação.

Nas nossas abordagens culturais nacionais, é comum mencionarem-se alguns traços característicos e de certa forma predominantes, como as tensões entre norte e sul, litoral e interior, nacional e regional, cidade e campo, cultura erudita e cultura popular, nativos e imigrantes, entre outros. Essas tensões são marcadas pela busca não só de legitimidade, mas, principalmente, de hegemonia. Essa hegemonia, bom que se diga, procura não só se sobrepor a todas as outras, mas também, descaracterizar e invalidar as demais. É como um discurso de formulação paradoxal em que se prega e defende a pluralidade e diversidade, no entanto, é a minha diversidade e pluralidade que deve prevalecer de maneira até mesmo exclusiva. Nisso temos as mais diferentes contendas na busca por estabelecer uma centralidade e única produção relevante. Essa tônica tem dominado boa parte dos embates intelec-

tuais e culturais ao longo de toda a nossa história e se mantêm na contemporaneidade. Assim, escritores que não se encontram em determinados centros culturais ou não são aprovados em determinados meios ficam à margem ou são rotulados de forma depreciativa. Jorge Amado, como veremos, foi um dos que conseguiram fugir a esse “esquecimento” da tradição literária. Os seus primeiros escritos já apresentavam elementos de vitalidade pelo sincretismo de concepções, ideias, culturas, manifestações sociais e individuais que nada almejavam supremacias. Esse tipo de postura não deve ser considerado como neutra ou de indecisão, mas de absolvição sem filtro daquilo que sempre alimentou os seus enredos: a vida e as suas dinâmicas constituintes.

Desta maneira, não refratou em seus escritos o embate travado por Mário de Andrade e Oswald de Andrade na divergência com Gilberto Freyre e José Lins do Rêgo, na tentativa de desconsiderar um dos lados, quando na realidade fazem parte do mesmo processo, como nos evidencia, por exemplo, Luís Bueno em *O romance de 30*. Sem as conquistas modernistas, não restritas apenas à Semana de Arte Moderna, mas a todo o contexto cultural modernista, a produção Regionalista não seria possível. Bom frisar que autores como Lins do Rêgo, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, como qualquer produtor artístico, muniam-se das experiências vivenciadas em seu meio cultural, no caso específico, do interior do país como outros autores e artistas integrantes e agitadores da Semana de Arte Moderna, caso de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, por exemplo, que se alentavam da cidade de São Paulo para sua construção ficcional como *Pauliceia Desvairada*. Portanto, esse conflito estava mais provido de vaidades, tensões históricas, culturais e outros elementos externos, de ordem econômica e política do que argumentos justificadores de qualquer configuração devida de legitimação ou superioridade de qualquer um dos lados. Acreditamos que esse foi o entendimento de Jorge Amado desde o princípio, e por essa razão a sua escrita se manteve à margem dessa infundada hegemonia.

Importante percebermos que quando a literatura não é algo apartado da realidade, da vida cultural e das memórias individuais e coletivas, por maior que seja o empenho de um escritor em produzir algo meramente cerebral, direta e indiretamente, esse aporte constitutivo dos sujeitos está presente nos seus registros escriturais, como

também, dos leitores a consumir seu produto artístico ficcional. Obviamente, não compartilhamos com extremos deterministas, mas nos colocamos contrários àqueles que imaginam tamanha separação entre vida e obra, ficção e realidade, vida social e produção artística. Mesmo os agentes das mais diferentes vanguardas e movimentos artísticos, ao nosso ver, não se isentam destes diálogos. Portanto, o imaginário sócio-cultural-histórico está presente nos textos tanto de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida quanto de José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Jorge Amado.

Outro aspecto a ser evidenciado nestes diálogos atuantes entre ficção, realidade, imaginário, cultura é que, nas produções de Jorge Amado, toda essa diversidade alimenta os seus enredos e são substâncias constituidoras dos seus personagens. Destarte, através das suas manifestações discursivas, conseguimos perceber e reconhecer a riqueza que tais elementos trazem no tear narrativo amadiano. E a realização harmoniosa destes elementos entrelaçados foi possibilitada pelas contribuições modernistas para os textos literários como aproximação do cotidiano nas mais diferentes modalidades manifestadas. Portanto, o modernismo em Jorge Amado é tão presente como os elementos regionais, evidenciando assim ser certa falácia a distinção ou busca de superioridade de uma cultura sobre a outra, de uma legitimidade artística e, no nosso caso literário, ser mais reconhecida e mais nacional do que outra.

Adicionam-se ao modernismo regionalista de Jorge Amado outras singularidades literárias que o tornam pródromo de uma tendência literária que terá, na contemporaneidade, maior visibilidade, o Neorregionalismo Literário Brasileiro.

Jorge Amado: precursor do Neorregionalismo Literário Brasileiro

O Neorregionalismo Literário Brasileiro constitui uma forte tendência no cenário contemporâneo das letras nacionais. Toma-se como marco temporal a partir dos anos de 1960, quando autores como Assis Brasil, Raimundo Carrero entre outros iniciaram as suas produções ficcionais, apresentando determinadas características presentes em ou-

tras produções mais recentes como de Milton Hatoum, Ronaldo Correia de Brito, Maria Valéria Rezende, Francisco Dantas. Essas produções trazem como elementos comuns a autonomia das personagens femininas, o espaço que foge do padrão que se atribuía apenas como situacionalizador das personagens ou mera composição estruturalista das narrativas, e que no Neorregionalismo apresenta feitiços diferenciadores de outras intrigas como o espaço conflito, o espaço personagem, o espaço lembrança. Em todas as narrativas neorregionalistas, o espaço é problematizado e atua de maneira significativa atrelado aos personagens e suas subjetividades. A outra característica centra-se no teor memorialista cultural, em que a presença da cultura regional se evidencia de maneira referencial e fundante para a composição das personagens. Todavia, isso não torna a produção com essa feição limitadora ou de denominações restritivas locais. Pelo contrário, o teor da universalidade de sentidos e sentimentos encontra-se presente e atua de maneira que a tradição cultural regional apenas eleva a abordagem ficcional, além de permear o imaginário e as subjetividades das personagens.

Assim, quando se menciona a questão da autonomia das personagens femininas, ela acaba por desfazer a discussão culturalista de algumas abordagens equivocadas que restringem essa possibilidade apenas se a produção ficcional for escrita por uma mulher ou quando a realização literária esteja dedicada mais a aspectos temáticos como da valorização feminina. A autonomia feminina independe de o seu autor pertencer a este ou aquele gênero. Essa autonomia é manifestada nos enredos quando a mulher expõe os seus desejos, sonhos, vontades e tem o seu poder decisório evidenciado, consolidando-se diante dos outros personagens, entre eles os masculinos. Além da manifestação e liberdade para suas subjetividades, a autonomia feminina se encontra na posse do seu corpo. A mulher vista não apenas para a composição familiar, com as funções gerativas e de dona de casa. Exerce o direito de se casar ou não, de ter filhos ou não, de pôr em ação as suas vontades sexuais da maneira que lhe convier. As personagens femininas são donas de si, seja fisicamente, seja no seu interior, seja nas suas ações. Em nenhum momento são submissas ou contrárias aos seus anseios e à sua forma de ser. Nas produções ficcionais de Jorge Amado, esse perfil feminino autônomo é constante. Das primeiras às últimas produções. No

caso específico da nossa abordagem, Gabriela, cravo e canela (2012), não é diferente. Gabriela exerce a autonomia das suas vontades, da sua maneira de ser livre, de não aceitar mudar apenas por imposições sociais, para ela injustificáveis. Do mesmo modo, Malvina, que exerce o seu desenvolvimento intelectual sem se sentir incomodada com os aspectos restritivos da sociedade, em especial, seu pai, o coronel Melk Tavares: “Não quero filha doutora. Vai pro colégio das freiras, aprender a costurar, contar e ler, gastar seu piano. Não precisa de mais. Mulher que se mete a doutora é mulher descarada, que quer se perder” (2012, p. 196). Não obstante todas as determinações restritivas, ela se mantém decidida a ter outra vida diferente daquela que ficam as mulheres submissas a maridos e filhos. Sua autonomia é exercida e ela conquista suas metas mesmo após algumas decepções como a do engenheiro Rômulo. Glória é outra que, a despeito da sua condição de mulher apenas para satisfazer os desejos sexuais do coronel Coriolano Ribeiro, acaba por se interessar, apaixonar-se e viver a sua paixão com o professor Josué, apesar de todos os entraves ocasionados por esse romance.

O espaço problematizado apresenta modalidades como espaço lembrança, espaço conflito, espaço personagem, e todos eles atuam nas subjetividades das personagens, contribuindo, por exemplo, nas suas referências identitárias. O espaço-lembrança é quando o espaço que habita o interior da personagem é tomado como algo de composição da sua imaginação, dando-lhe sentido às coisas. Mesmo quando distante, continua a estar presente no interior da personagem, como em 40 dias, de Maria Valéria Rezende, através da personagem Alice que, apesar de estar em Porto Alegre, a lembrança de João Pessoa, na Paraíba, é acentuada e constitui uma das linhas de tear da trama, de maneira significativa. O espaço-conflito é quando os elementos narrativos advindos dos espaços não são bem aceitos pelo personagem, dando-lhe inquietações que muitas vezes o torna um sujeito sem referências, sentidos e dotado de inúmeros conflitos com ele mesmo. Essas ações geralmente acontecem quando, ainda que se identificando com o espaço vivenciado internamente, ele o repele, não o aceita, por tecer aspectos pejorativos e limitadores em que julga não lhe pertencer, de não estar à sua altura, da sua mudança, das suas vivências, do seu jeito de ser de hoje. Isso acontece, por exemplo, com Adonias, em Galileia, de Ronaldo Correia de Brito, diante da fazenda Galileia, com o seu regiona-

lismo. Ao rejeitar as tradições culturais regionais, as narrativas da sua infância e começo de adolescência ao retornar para a comemoração de aniversário do seu avô Caetano, já convalescido, a identificação com os espaços o atormenta, por não aceitar que faz parte da sua composição enquanto indivíduo. Já o espaço personagem é aquele copartícipe da narrativa. Ele atua sobre a maneira de ser das personagens e das suas vivências. Há intrigas, onde esse espaço ganha dimensões maiores, a exemplo de uma cidade como Ilhéus, em *Gabriela, cravo e canela*, onde suas transformações incidiam também sobre os moradores:

A cidade ia perdendo, a cada dia, aquele ar de acampamento guerreiro que a caracterizara no tempo da conquista da terra: fazendeiros montados a cavalo, de revólver à cinta, amedrontadores jagunços de repetição em punho atravessando ruas sem calçamento, ora de lama permanente, ora de permanente poeira, tiros enchendo de susto as noites intranquilas, mascates exibindo suas malas nas calçadas. Tudo isso acabava, a cidade esplendia em vitrines coloridas e variadas, multiplicavam-se as lojas e os armazéns, os mascates só apareciam nas feiras, andavam pelo interior. Bares, cabarés, cinemas, colégios (AMADO, 2012, p. 20).

Transformações não só na dinâmica da cidade e dos seus cidadãos, mas principalmente no imaginário constituidor do *modus vivendi*. Destarte, o espaço na obra de Jorge Amado é problematizado não apenas em *Gabriela, cravo e canela*, mas também em outros romances em que o mar e a cidade de Salvador ganham essa significação interna nas subjetividades dos personagens.

Diante destas sintéticas menções das características do Neorregionalismo, que se encontram melhor desenvolvidas na obra Neorregionalismo Literário Brasileiro: análise de uma nova tendência, da nossa autoria, em Jorge Amado, na obra *O País do Carnaval*, de 1931, essas características neorregionalistas já se encontram presentes, e em *Gabriela*, de 1958, continuam de maneira mais acentuada e persistem até nos seus últimos romances, como em *A descoberta da América pelos turcos*, o que o faz, a nosso ver, o precursor do neorregionalismo literário brasileiro.

Jorge Amado: forma, vida, literatura e sociedade

Comum ao interpretar-se uma produção literária se indagar sobre as intencionalidades do autor. Busca-se com esse princípio nortear o viés produtivo de análise do referido texto. Mesmo quando a pretensão maior esteja longe de perscrutar a trilha da intencionalidade do agente estético, de alguma maneira, esse agir quando consciente e movido por mediações internas e externas, influências e angústias, acaba por agregar o teor da compreensão do processo. E quando nos voltamos para o conjunto das obras, a nitidez das intencionalidades conscientes se torna maior e, diante do projeto literário formulado, compreendemos melhor não só o todo, mas as peculiaridades das partes que, frente a estas singularidades, estarão todas atuando de forma harmônica, no tom das obras, com a assinatura invisível do seu compositor.

Todo esse conjunto de anunciações não foi constituído para ser uma prática irracionalista contemporânea de análises de textos, mas para reconhecer a importância da forma enquanto vida. E como nos assinala o jovem Lukács em *A alma e as formas*, irá nos evidenciar, ainda tomado por certa subjetividade incomum ante a sua adesão ao marxismo, que a forma determina a vida e a vida determina a forma. Saber, portanto, escolher qual a melhor forma para atuação de determinada vida ou determinada vida para específica forma é *conditio sine qua non* para qualquer produção artística. Sobre isso, expressa Lukács: “Aquilo que é vibrante numa obra de arte é inerte em outra: eis uma prova prática, tangível, da cisão interna das formas” (2015, p. 38), pois forma na arte é algo pulsante, que potencializa os sentidos e nos abre os poros para recebê-la. Mais adiante, irá nos acrescentar Lukács:

A verdadeira solução só pode advir da forma. Somente na forma (a “única coisa possível” é sua definição mais sucinta) toda antítese e tendência se convertem em música e necessidade. E se o caminho de todo homem problemático conduz à forma, àquela unidade capaz de reunir em si o máximo de forças conflitantes, ao final desse caminho encontra-se o homem capaz de dar forma: o artista, em cuja forma o poeta e o platônico se tornam iguais (2015, p. 59).

Importante nos atermos para o sentido de forma atribuído pelo jovem Lukács, o qual é alheio ao sentido dado pelos formalistas rus-

sos e as demais teorizações literárias, pois a forma com ele ganha outros contornos, como dinamicidade, processo de construção criativa, presença de alma, que devemos entender por presença cultural e de humanidade (não humanismo), e de aspectos relacionados à vida de certa maneira lírica e que cause nos sujeitos alguma transformação perceptiva e de compreensão do mundo e dos sujeitos.

Nessa injeção de forma e vida, podemos inserir em meio a essa comunhão o desenvolver narrativo de Jorge Amado, utilizando o gênero romance, pois ele concebeu diversas matrizes de intencionalidades, vivências, flexibilidades e adjeções, em que se podem confluir não só os aspectos éticos e de engajamento, mas do não prejuízo na qualidade artística das suas composições, e atuar de maneira adequada vida com a forma específica, de modo a garantir a receptividade leitora formativa da maneira mais significativa. Jorge Amado, portanto, atuava na escrita de forma consciente, estabelecendo novos caminhos de reflexão da vida pelo viés literário, mesmo sendo, indevidamente, nas mãos de ineptos críticos, apresentado como um autor menor, de produção estética questionável, devido a certo ar de popularesco no trato com a linguagem. Acusação próxima a que grandes autores como Lima Barreto também sofreram e que ao longo dos anos essas imputações foram devidamente desfeitas e seus propagadores, a maioria, esquecidos da tradição crítica literária brasileira.

Também é significativo atentarmos para a ação criativa de Jorge Amado diante do gênero romance, por ele atender não apenas aos propósitos de ordem de desenvolvimento ético-estético amadiano, como também, de melhor relacionar os mundos literário e social, pois, como enfatiza Henry James em *A arte da ficção*, “A única razão para a existência de um romance é a de que ele tenta de fato representar a vida” (2011, p. 14), e não apenas pela presença da mimeses, e sim, pelas articulações da presença de substancialidades que diminuem as fronteiras entre o real e o ficcional, todavia, sem nelas se perder o discernimento de um e do outro, tão somente, potencializar os conhecimentos sobre cada um dos mundos através desses diálogos elucidativos. Essa ideia é deveras compartilhada com inúmeros pensadores como Ricardo Piglia que, em *Formas breves*, enuncia acerca da relação entre literatura e aspectos sociais: “A literatura discute os mesmos

problemas que discute a sociedade, mas de outra maneira, e essa outra maneira é a chave de tudo” (2004, p. 58), e essa chave mestra discursiva, social, pela literatura, ocorre pelo caráter de profundidade e de capacidade sugestiva do texto literário que, quando o seu autor é consciente de todo esse *know-how*, as ações de problematização ética e de engajamento alcançam maior amplitude e agudeza.

Soma-se a esses pontos a questão, como ainda adiciona Henry James, que “Capturar o verdadeiro tom e truque, o ritmo estranho e irregular da vida, essa é a tentativa cujo vigor mantém a Ficção em pé” (2011, p. 31) e, nesse ensejo, nos deparamos com a escrita dos romances de Jorge Amado, onde podemos ilustrar através de *Gabriela, cravo e canela*, parte destas nuances, pois, no romance, a captura da **atmosfera** e **ambiência**, fazendo uso das ideias e expressões de Hans Gumbrecht, se faz presente no desenvolvimento da trama, em que os pontos de conflito entre as tradições culturais com os novos tempos da contemporaneidade, de estabelecimento recente de padrões de comportamento como os oriundos de conquistas femininas não cabem mais, não só a subordinação como a objetivação da mulher, da necessária inovação de ordem política, pressionada pelo despontar econômico de riqueza oriunda da exportação de cacau, que levou a cidade de Ilhéus a estabelecimento de novos contatos com outros mundos oriundos tanto do Brasil como do exterior. Tudo isso não só compôs a intriga, como também, foi vivenciado pelos personagens. Assim, a captura dos elementos sociais para a ficção elucidou inúmeras questões não só de interpretação, como de compreensão de realidades mais do que representativas.

Na consonância destas ideias em que nos pautamos na vinculação deliberada de projeto literário voltado para a problematização de questões sociais e não apenas para entretenimento, acaba por nos permitir dialogar com pensadores que não analisam questões literárias em si, mas trazem reflexões pertinentes da dimensão da vida em sociedade dos sujeitos como o sociólogo Axel Honneth. Em Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais, ao analisar a questão entre indivíduo e comunidade, nos expõe: “[...] um indivíduo só é capaz de respeitar-se a si mesmo de um modo integral quando, no quadro da distribuição objetivamente dada de funções, pode identificar a contri-

buição positiva que ele traz para a reprodução da coletividade” (2009, p. 150). Sob este prisma, as produções literárias de Jorge Amado seguem *pari passu* com este intuito, então, o literato apresentado diante dos textos ou os textos apresentados pelo literato advogam a mesma sintonia da coletividade e do reconhecimento do outro por meio dos personagens. Advertimos que esse reconhecimento não é apenas identificatório de características sócio-cultural-históricas, e sim, sobretudo, da valorização daqueles sujeitos marginalizados devido ao estabelecimento de superioridades injustificáveis no meio social. Destarte, a presença de personagens oriundos destes grupos não constitui apenas uma ação benevolente do “escrever sobre”, não obstante o reconhecimento valorativo do outro para até mesmo a constituição de si.

Esse entendimento é advogado por inúmeros críticos e estudiosos das obras de Jorge Amado como Eduardo de Assis Duarte que, em *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, nos dirá que:

[...] desde o livro de estreia já aponta para determinadas linhas de força que irão permanecer e se desenvolver ao longo da obra: o compromisso com os problemas do tempo, com a “vida presente” e os “homens presentes”; o propósito de construir uma literatura de intervenção social; a denúncia da exploração capitalista; a presença da coletividade em lugar de personagens de maior relevo psicológico; a discussão do comunismo [...], a presença dos cenários populares baianos, propiciadores da crítica social, mas também de construções onde emerge o pitoresco de sabor regional (1995, p. 56).

Sendo assim, ao nos depararmos com qualquer romance na trajetória literária, estaremos diante destes conteúdos de coletividade e de reconhecimento, e isso ocorre, como enuncia Judith Butler no texto *Adotando o ponto de vista do outro: implicações ambivalentes*, ao discutir a questão da teoria do reconhecimento tomada a partir de uma concepção de Hegel e desenvolvida por Axel Honneth: “[...] agimos conforme o reconhecimento se formos capazes de nos apropriar da perspectiva do outro” (2018, p. 152), portanto, não constitui nenhum exagero ou distorção subjetiva assentir que o escritor baiano assumiu e desenvolveu essa postura nos seus escritos ficcionais, conforme veremos, ao analisar Jorge Amado como o precursor do Neorregionalismo Literário Brasileiro, através de uma das caracte-

rísticas desta tendência literária, que é a autonomia feminina. Mas ele vai além, pois a teoria do reconhecimento acontece em meio a essa autonomia das personagens femininas.

Narrativas constitutivas e autonomias em Jorge Amado

Ao relacionarmos aspectos da literatura e sociedade, mencionar o forte vínculo na escrita de Jorge Amado em problematizar questões sociais em seus romances, destacar a produção ficcional em que o ético e o estético atuam em conjunto, evidenciar o espírito de coletividade nos enredos amadianos, não podemos perder de vista que o mundo em questão é verossímil. Acrescentamos também que não almejamos em momento algum partir de idiossincrasias, bandeiras ideológicas, deturpações interpretativas, para que as obras alcancem os nossos propósitos reivindicatórios, doutrinários. Encontramo-nos imbuídos do rico aprendizado que grandes críticos como Ernst Robert Curtius, Erich Auerbach, George Steiner realizaram, com estudos minuciosos de significativos textos da nossa tradição literária, desde a antiga clássica até a nossa contemporaneidade, como no caso de Steiner, que partiu da obra, da definição do texto, para depois interpretá-lo, dialogando de maneira comparativa, receptiva, filológica. Todos os motes de análise que propomos, portanto, foram com base em tudo o que foi oferecido pelas obras, em especial, o romance *Gabriela, cravo e canela*.

Diante desta agnição e por meio de uma ideia formulada por James Wood em *Como funciona a ficção*, para nos atentarmos diante dos detalhes, pois eles “[...] são ao mesmo tempo importantes e insignificantes: importantes porque foram notados e escritos por ele [o autor], e insignificantes porque estão todos misturados” (2011, p. 49, grifo nosso), não obstante, a teia de relação e constituição assegura muito mais do que o aparente e nos eleva para algumas questões que, em uma análise meramente superficial, não são compreendidas ou mesmo auferidas, todavia, quando se atenta para minúcias, acontece o ganho na exegese, pois algo relevante e pouco debatido se é apresentado. Muitos destes aspectos estão relacionados diretamente com as personagens, pois os detalhes da intriga que possam ser considerados habituais, na realidade revelam jogos narrativos e discursivos interessantes, a exemplo

da autonomia da personagem feminina através do processo de reconhecimento. Assim, quando o ficcionista Autran Dourado nos enuncia em *Uma poética do romance* acerca do personagem “[...] tem mais a ver com a forma do que com a vida, embora a vida seja o seu alimento diário” (2000, p. 96), ele converge de certa maneira com Lukács, diante da questão da forma, que é muito mais do que mera estrutura de composição de narrativa, vai além da simples transmutação da realidade para o campo verossímil de perfis de sujeitos retirados da realidade, da vida cotidiana. O personagem, por conseguinte, para os grandes textos reflexivos como os literários, só ganhará a devida dimensão se estiver na adequada forma de sua composição, dos seus relacionamentos com todos os elementos presentes e com o *dever* da sua consciência conquistada ao longo do enredo. Nessa adequada forma assegura-se também a sua identidade narrativa, e ela estará em consonância com a da obra e, nesse ensejo, a sua autonomia estará consolidada na trama.

Dessarte, muito mais do que apenas realizar algo para agradar determinados públicos, Jorge Amado, com as suas personagens femininas como Dona Flor, Tieta, Teresa Batista, Gabriela, Malvina, Glória, apresentou formas de personagens adequadas diante do gênero romance e, com tramas significativas, proporcionou a autonomia delas, que, mesmo se ele interviesse de alguma maneira, estaria comprometendo a qualidade literária das obras. Assim, essa forma adequada viabilizará o *status* e característica autônoma, e com isso destituirá a questão da problemática de gênero, pois, independentemente de ser escritor ou escritora, a autonomia feminina estará concretizada. Exemplo para ilustrar bem esse ponto é quando acontece, na definição de James Wood, a ironia dramática, na sua acepção: “[...] ver através dos olhos de um personagem enquanto somos incentivados a ver mais do que ele mesmo consegue ver [...]” (2011, p. 25). Diante da autonomia da personagem, mais especificamente, da abordagem feminina, não apenas somos conduzidos a essa ação da ironia dramática, pois, mais do que procurar ver através e além dos olhos das personagens, com a autonomia delas, passamos a mudar as nossas percepções e posturas. Então, no caso das personagens femininas em Jorge Amado, para além de desejá-las, admirá-las, enaltecê-las, passamos a valorizá-las, e na interface das conquistas formativas por meio de leituras, as mulheres, no

meio social, também são contempladas com as mudanças, ao se promover o seu reconhecimento na ficção e na realidade.

Esses acontecimentos ocorrem não diante de mecanismos de propagação de uma espécie de discurso referencial, de consciência social diferenciada dos tempos contemporâneos, mas devido à capacidade sugestiva que a literatura traz, promovendo transformações nos leitores de maneira sutil e não dogmática. No caso das personagens femininas em Jorge Amado, elas são muito mais do que representativas, elas são expansivas e estão mais marcadas por potencialidades sugestivas femininas sob a forma até mesmo metafórica. Sobre esta questão da personagem associada à metáfora, irá nos dizer Autran Dourado:

[...] o personagem não é só uma imagem, é também e sobretudo uma metáfora. O personagem tem no romance a mesma função que a metáfora na frase. A grande virtude do personagem é ter um corpo, repetimos; é ter um nome, é ser substantivo. O livro como uma só e grande frase, uma só metáfora, que se desdobra em muitas outras, conforme um ritmo, é uma ideia que cada vez me agrada mais. O personagem como substantivo, ou em linguagem abstrata – a sua unicidade é que permite ao romancista tratá-lo objetivamente, plasticamente, e colocá-lo dentro da estrutura narrativa (2000, p. 102-103).

A personagem, portanto, é quem acaba por possibilitar a dinamicidade na narrativa. Sem ela não há ação, reflexão, intriga. Importante nos atermos também ao fato de que as personagens não são dadas e acabadas somente por conjunturas estruturais. Não formam apenas bonecos manipuláveis pelo narrador. Ao longo do enredo, elas ganham experiências que as vão transformando no decorrer das páginas. Novas percepções são por elas despertadas a cada atitude interativa com os outros, com os conflitos, com as situações e com o mundo verossímil que elas habitam e nos envolvem.

O grande filósofo espanhol Ortega y Gasset em *A desumanização da arte & outros escritos*, parte da ideia de que o gênero romance estaria condenado ao fim, devido à saturação de temas, todavia, como depois ele próprio adverte, que por conta das suas diversas pluralidades construtivas, formativas, o romance acaba sempre se reinventando, e um desses momentos acontece, assim enunciado por ele: “Pois bem,

se olharmos a evolução do romance desde seus primórdios até os nossos dias, veremos que o gênero tem-se deslocado da pura narração, que era só alusiva, para a rigorosa apresentação” (2021, p. 75). Assim, sob a égide desta apresentação, são acentuadas as potencialidades de todos os elementos que fazem parte da sua construção, entre eles encontram-se os personagens. Segundo Ortega y Gasset:

Mas rapidamente os temas deixam de ser atrativos, e então o que agrada não é tanto o destino ou a ação das personagens, mas sua presença. Deleita-nos vê-los diretamente; penetrar em seu interior, entendê-los, sentir-nos imersos em seu mundo ou atmosfera (2021, p. 75).

Essa é uma das realizações da experiência estética promovida pelas narrativas, no caso específico do gênero romance, pois a partir do momento em que o leitor abandona o seu mundo e passa a viver no mundo verossímil do personagem, adentrando o seu interior, compreendendo as suas subjetividades e exercendo efetivamente o sentido primeiro da alteridade, é que a experiência estética atinge, ao nosso ver, a sua função constitutiva, que vai além do aporte cognitivo. Destarte, quando nos deparamos com personagens dos enredos de Jorge Amado como, por exemplo, destaca Eduardo Duarte em *Serra Vermelha*, se exerce o culto do “herói positivo”, percebido “Por trás do personagem amadiano está o mito [...]” (1995, p. 247), e essas caracterizações nos são asseguradas não pelo apontamento descritivo do narrador, e sim, por conta da nossa presença no universo ficcional produzido e por entranharmos nas subjetividades e partes constitutivas das personagens. Esse aspecto se alcança de maneira significativa diante dos grandes agentes produtores de elevadas narrativas que, por exemplo, destaca Ortega y Gasset em relação a esse mundo interno das personagens, ao tomar Dostoiévski de maneira ilustrativa, diz-nos:

Nunca pesa a Dostoiévski encher páginas e páginas com diálogos sem fim de suas personagens. Por causa desse abundante fluxo verbal, saturamo-nos de suas almas, fazendo com que personagens imaginárias adquiram uma evidente corporeidade que nenhuma definição pode proporcionar (2021, p. 92).

Além desse envolvimento formativo entre o leitor e as person-

gens de mutualidade perceptiva, vai-se ratificando o ganho da sua autonomia diante do narrador, do autor e até mesmo do leitor, pois a personagem consciente não se deixa manipular com ideias, ações, percepções que lhe são alheias. Também assegura que a sua autonomia não é mera formalidade estrutural da trama, nem apenas sintoma de *l'art pour l'art*, mas algo ganho dentro do próprio ambiente ficcional no qual ela se encontra. Sobre essa questão, tomemos o jovem Lukács em *A alma e as formas*, ao referir que:

Ao mesmo tempo, a ideia de que a arte encerra-se em si mesma e obedece apenas às suas próprias leis nem sempre foi reflexo de uma dissociação violenta entre vida e arte: ela expressava o fato de que a arte existe em virtude de si mesma, assim como todo trabalho honestamente realizado existe em virtude de si mesmo. É que o interesse coletivo, em nome do qual tudo vem a ser produzido, exige que todo trabalho seja feito como se não possuísse nenhuma finalidade além de si mesmo e só existisse em virtude de uma perfeição a ele intrínseca (2015, p. 99).

Corroboramos as afirmações de Lukács no que se refere à não separação entre vida e arte, e nisso em nada descaracteriza a autonomia da arte. Com efeito, a composição dialética entre forma, conteúdo, arte, vida, mimeses, realidade, autonomia, coletividade está de alguma forma entrelaçada, direta ou indiretamente. Ingênuo será aquele que tomar apenas uma das possibilidades como a única possível ou verdadeira, já que o purismo em nada condiz com as coisas do mundo e suas presenças, muito menos, no espectro da arte e de tudo nela envolvido. Ainda mais quando, de maneira deliberada, autores como Jorge Amado não buscam desincompatibilizar-se de nenhuma destas assertivas intrínsecas e complementares, possivelmente, não só por uma tomada ativa de suas obras em problematização de questões sociais, também, por ter consciência de que essa fragmentação, em se apontar nas produções artísticas apenas algumas destas vertentes, não conjuga com o que de fato a arte em sua constituição e receptividade evidencia.

Nos romances de Jorge Amado, os aspectos de ambiência e *stimmung* trabalhados por Hans Gumbrecht em *Atmosfera, ambiência e stimmung* trazem à tona esses elementos de vinculação de vida e sociedade, arte e engajamento, problematização e estetização virtuosa-

mente expressos nos enredos amadianos, e parecem convergir bem com os sentidos formulados de *stimmung* de Lukács, que o entende como instabilidade e instantaneidade de sensações e vivências vinculadas à filosofia de vida e que, a nosso ver, proporciona entendimentos significativos da vida e seus problemas reais de forma mais profunda e formativa através das artes, no caso específico, das produções literárias do escritor itabunense. Acontece não só na obra *Gabriela, cravo e canela* como em outros romances do consagrado escritor baiano essa possibilidade de transformação dos sujeitos leitores das obras, por meio de um princípio valorativo que cria dialeticamente pela diferença uma ordem constitutiva dos elementos presentes nos enredos, em que aquelas narrativas não apenas nos movem, mas nos levam através da verossimilhança a um mundo alheio ao nosso e nos envolve pela narrativa a questões ordenativas, no sentido consciente de uma vida coletiva como a ética, a alteridade e o reconhecimento, a princípio, pelos personagens apresentados, em seguida, para os seres que compõem o nosso cotidiano no mundo não verossímil.

Essas perspectivas aproximativas com as quais nos respaldamos e tomamos como nossa linha espiritual de ordem intelectual advêm por entendermos, desde Aristóteles em sua *Poética*, que somos serem narrativos. Assim, formamo-nos, desenvolvemo-nos, realizamo-nos, memorizamos-nos, referenciamos-nos, interpretamos seja o mundo, as pessoas e nós mesmos por meio das narrativas. Na esfera contemporânea, encontramos pensadores como o filósofo hermenêutico Paul Ricoeur, que não só toma essa linha de Aristóteles como a aprofunda, apresentando novos elementos, associando-os a linhas potencializadoras da narrativa, tendo a literatura como objeto de legitimação desta ideia de sermos *homo narratum*. Dessarte, Ricoeur acaba por conceber na literatura a presença de substâncias tangíveis, de que por meio da ficcionalidade a produção literária não se respalda ou é apenas realizada para efeito de entretenimento. As grandes obras apresentam elementos que promovem aspectos constitutivos dos sujeitos como a questão ética, por exemplo. Com base neste entendimento, Paul Ricoeur na obra *O si-mesmo como o outro* afirma: “A literatura é um vasto laboratório no qual são feitos ensaios com estimativas, avaliações, juízos aprobatórios e condenatórios, graças ao

que a narratividade serve de propedêutica à ética” (2014, p. 114). Com isso, em diálogo com o filósofo hermenêutico, não constitui nenhum exagero relacionarmos as narrativas de Jorge Amado com esse desenvolvimento formativo de um sujeito que reflete a realidade por meio da refração provocada pela arte literária diante da serventia não dogmática, menos ainda doutrinária, em meio ao desdobramento ético do sujeito diante das linhas narrativas criadas.

Entre os inúmeros quinhões advindos da literatura, como a ética que mencionamos, há outros de vital relevância para os seres, como a formação identitária, mediante narrativas que desenvolvemos referencialmente/identitariamente. Nessa associação, um dos pontos de convergência entre os elementos das narrativas com os sujeitos se encontra na configuração identitária entre os seres reais e as personagens. Na confluência entre as identidades dos indivíduos, personagens e narrativas se encontram não só no dinamismo, como também, nos itens tangíveis de elo e da razão contributiva entre eles. Ricoeur (2014) nomeia esse elo por meio da ipseidade e mesmidade, e irá inferir que a verdadeira natureza identitária das narrativas só estará respaldada pela dialética entre ipseidade e mesmidade. Fica entendido, portanto, que, nessa composição de elementos de formação dos indivíduos também estão presentes personagens, isso acontece porque somos partes que reconhecem a viabilização das narrativas devido à capacidade figurativa que as narrativas têm de aproximação de subjetividades entre seres reais e ficcionais. Não queremos aqui expressar ideia de equivalência, mas de significativa proximidade de aspectos internos entre os sujeitos e os personagens e, por conta disso, tanto um como o outro desenvolvem as suas identidades, e os elementos da ipseidade e mesmidade podem ser analisados em ambos.

Diante desta relação entre seres reais e seres ficcionais, acaba por justificar, como destaca James Wood, que “O mais difícil é a criação do personagem de ficção” (2011, p. 95), pois ele não constitui apenas um elemento estrutural, delimitado desde as primeiras linhas da intriga e guiado apenas pela percepção do narrador de maneira passiva. Em razão dos aspectos da verossimilhança em que a lógica interna deve ser garantida, os personagens vão tendo novas experiências como os acontecimentos que o envolvem e com o contato com os outros.

Desse modo, vão adquirindo uma “experiência de vida” no mundo ficcional onde constitui a sua existência e assim suas configurações identitárias, movidas pelas ações nas narrativas, vão sendo dinamizadas, e com isso o autor, por meio do narrador, para não romper com a logicidade da narrativa e para não perder a sua obra, acaba por abrir mão de qualquer gerência impositiva sobre o personagem e, nesse “perder a mão”, é que o enredo não só se desenvolve como até mesmo se qualifica, respaldando pelo viés figurativo a dimensionalidade sugestiva, e com isso a prosa estará sempre aberta para nossas interpretações e vivências pelos mais distintos leitores ao longo do tempo. Esse reconhecimento para as qualidades é devidamente visto e compreendido por aqueles leitores imersos nas produções literárias significativas e faz ser uma marca que distancia a panfletagem que algumas obras duvidosas tentam se imbuir e quererem ser vistas como obras ficcionais de excelência.

Nesses empreendimentos em prosa quimérica, como nos adiciona James Wood, “O personagem desliza por entre nossas percepções mutáveis, como barco se movendo por entre barragens” (2011, p. 98). Nesta liberdade diferenciada dada pelo autor no desenrolar da intriga, as personagens potencializam não só a compreensão da criação fictícia e maiores ganhos interpretativos e qualitativos, como também contribuem para os diálogos em busca de algo maior além da análise e do espaço *stricto sensu* do meio literário, como vimos destacando nas obras de Jorge Amado, mormente em *Gabriela, cravo e canela*, que é o desenvolvimento ético pelo viés estético. Pela fabulação a formação do sujeito. Neste quesito, também compartilha o filósofo Paul Ricoeur que, através dos seus estudos sobre narratividade, aponta-nos esses vieses que aqui evidenciamos no tocante à narrativa e nos relacionamos no ponto da **autonomia** da personagem, que estará associada ao **reconhecimento**, como acontece com os sujeitos não ficcionais, segundo interpela Axel Honneth. Nessa junção entre ficção e não ficção, sujeito e personagem, vida social e vida ficcional, elementos constitutivos do mundo real e do verossímil e todos eles e outros convergem para o meio da narrativa, onde todos convivem, dialogam, trocam experiências, formam-se e ampliam suas concepções, receptividades, percepções acerca de si, do mundo, seja ele real e ficcional, pois, como nos

enuncia Ricoeur em *Percurso do reconhecimento*: “Aprender a narrar-se é também aprender a narrar a si mesmo de outro modo” (2006, p. 115) e como seres constitutivos por narrativas, e ele está presente em nós o tempo todo, nos referenciando, construindo memórias, dando-nos existência, atribuindo existência aos outros, como também, vivenciamos e elaboramos narrativas constantemente sobre nós e sobre os outros, não teria como sermos alheios diante de tudo isso ao ato de narrarmos a si mesmo. Na mesma estirpe, percebemos em Gabriela, Malvina e Glória que não apenas se apresentam para narrativas dos outros, também desenvolvem as suas narrativas e se movem nas suas subjetividades de autonomia associada ao reconhecimento de suas liberdades de manifestações de desejos, de sentidos, de modos, de como pretendem viver.

Em Gabriela, podemos ver a questão da autonomia em diversos momentos, como ela mesma diz: “Tudo que tenho, eu aproveito” (2012, p. 163). Enquanto Malvina:

Aqui ninguém pode me compreender. Já lhe disse, meu pai, mais de uma vez: eu não vou me sujeitar a casamento escolhido por parente, não vou me enterrar na cozinha de nenhum fazendeiro, ser criada de nenhum doutor de Ilhéus. Quero viver a meu modo. Quando sair, no fim do ano, do colégio, quero trabalhar, entrar num escritório (2012, p. 193).

Assim, todas essas possibilidades de autonomia nas narrativas são possíveis devido à composição da intriga já estar estruturada desde as suas primeiras manifestações sistematizadas, como assevera Paul Ricoeur, com base em Aristóteles, que, segundo ele,

[...] elaborou sua noção de “por em intriga’ (muthos) visando à “representação” (mímesis) da ação. Pôr em intriga atribui uma configuração inteligível a um conjunto heterogêneo composto de intenções, de causas e de acasos; a unidade de sentido resultante se baseia em um equilíbrio dinâmico entre uma exigência de concordância e a admissão de discordâncias que, até o desfecho da narrativa, colocam em perigo essa identidade de um gênero único; o poder de unificação assim aplicado à dispersão episódica da narrativa não é outro que a própria “poesia” (2006, p. 114).

A pluralidade é algo destacado por todas as teorizações desde os

primórdios e, com base nela, podemos assegurar ser inerentes às narrativas a heterogeneidade de pensamentos, ideias, concepções, tudo sob uma égide harmônica que assegura a sua autonomia por meio de diversos elementos formadores e fundantes para suas qualidades, como a disposição ordenativa da lógica interna já mencionada.

Reconhecimento e autonomia das personagens em *Gabriela, Cravo e Canela*

Diante dos diversos estudos – filosóficos, antropológicos, históricos, sociais e literários no tocante aos aspectos ontológicos dos seres, as abordagens acerca do *self*, da memória, da identidade, da narrativa, da consciência, da ética, da moral se fazem presentes. Entende-se por esse prisma a relevância não só de problematizar essas questões, como também, analisá-las em seus pormenores, todavia, não de maneira fragmentada, e sim, associativa. Desse modo, nesta tomada articulatória entre seres e personagens ficcionais, partir destes aspectos nos leva a perscrutar o entendimento interpretativo não só do mundo em estudo, seja real ou ficcional, mas das subjetividades entre os indivíduos do âmbito social e verossímil, e todas transpassadas pela figura do tempo.

Destarte, para agnição do ser em qualquer um dos mundos (real, ficcional), voltar-se para as subjetividades presentes e marcadas pela dinâmica identitária permite-nos tornar presentes elementos vitais para a constatação existencial do ser, seja ele real ou ficcional, tais como a autonomia e o reconhecimento. Declara-nos Paul Ricoeur sobre a identidade do indivíduo:

A identidade pessoal é uma identidade temporal. A equação é assim completada entre *consciousness, self, memory*, ao custo de todos os paradoxos suscitados pelo fato do esquecimento, do sono, do desdobramento imaginário ou real da memória, até mesmo pela imaginação da substituição de uma memória por outra no interior de um mesmo corpo (2006, p. 134).

Essa temporalidade da identidade diante da dinamicidade entre ipseidade e mesmidade marca as subjetividades dos indivíduos que, para atestarem sua existência, deverá ser marcada pelos aspectos da

autonomia e do reconhecimento, conquistada, elaborada, refratada por meio das ações tanto na vida como na ficção. E no interior constitutivo da autonomia e do reconhecimento, não só a identidade no tempo fará parte, também as experiências registradas pela memória, os posicionamentos diante de consciências de si e dos outros, nas quais irão assinalar as configurações narrativas que habitam indivíduos e personagens. Desta forma, o percurso do reconhecimento nas suas diversas modalidades seguirá no arranjo dos seres e personagens disponibilizados no tempo, conforme argumenta Ricoeur com base no pensamento de Bergson:

Em suma, “o ato concreto por meio do qual reconhecemos o passado no presente é o reconhecimento” (p. 235). “Nossa lembrança”, observa Bergson, “permanece ligada ao passado por suas raízes profundas, e se, uma vez realizadas, ela não fosse sentida em sua virtualidade original, se ela não fosse, ao mesmo tempo que um estado presente, algo que decide sobre o presente, jamais a reconheceríamos como lembrança” (p. 277). É o enigma completo da presença da ausência que é reafirmado: decidir sobre o presente, reconhecer como uma lembrança (2006, p. 137).

Na completude deste diálogo de Ricoeur com Bergson, fundamentado na obra *Matière et mémoire*, acrescenta: “Um ser humano que sonharia sua existência em vez de vivê-la teria, sem dúvida, sob seu olhar, a todo momento, a multidão infinita dos detalhes de sua história passada” (2006, p. 138). Com base nesse aspecto, a memória do passado só terá sua existência confirmada a partir do aval do presente e, da mesma maneira dialética, o presente só será atualizado pelas memórias reconhecidas do passado. Assim, nesta simbiose temporal que se complementam e dão existência ao passado e ao presente, por serem oferecidos pela presença e ausência, passado e presente, os sentidos, as atmosferas, os *stimmung*, as narrativas constitutivas dos sujeitos de modo geral.

Nesse sentido, a composição identitária da personagem Gabriela, como também de Malvina e Glória, estava atrelada aos aspectos identitários macro da narrativa. Nessa configuração de identidades narrativas, a personalidade das personagens manifestada por sua oralidade refletia essa configuração identitária, como podemos verificar

nesta passagem de Gabriela:

Seu Nacib era bom, pensava ela, tinha ciúmes. Riu, enfiando o dedo por entre as grades, o pássaro assustado a fugir. Tinha ciúmes, que engraçado... Ela não tinha, se ele sentisse vontade podia ir com outra. No princípio fora assim, ela sabia. Deitava com ela e com as demais. Não se importava. Podia ir com outra (2012, p. 183).

Por meio destas compreensões, passamos a perceber os significados não retóricos das exposições de Ernest Gellner de ter tido uma percepção maior acerca do Brasil através da obra *Gabriela, cravo e canela*, pois foram captados formas e elementos não discricionários tão somente, mas sentidos oriundos das subjetividades das personagens, que assimilaram o imaginário do ser brasileiro e da vida cultural nacional, manifestada sem maiores atropelos por Jorge Amado. Um fluir de narrativas que conotam sentidos e significações.

Ao associarmos as ideias de Ricoeur no atinente processo de Reconhecimento com Axel Honneth em *Luta por reconhecimento* (2009), que nos referencia o reconhecimento como movimento do ato de ser notado não no sentido pejorativo, casual, mas de que tem sentido e produz sentido, que não se deve confundir na atuação entre autonomia e reconhecimento como algo dicotômico, mas complementar, que deve ser visto como uma luta por autoafirmação, de reconhecimento, no sentido de ser visto na heterogeneidade e reconhecido por ela com equidade social, cultural e nas suas subjetividades. Assim, os desejos intelectuais de Malvina, da busca do prazer e de não se apegar a padrões ditados socialmente para Gabriela, constituem essa luta de ter o reconhecimento das suas autonomias validadas e não censuradas ou podadas para atender interesses de outrem.

Evidenciamos que Jorge Amado não atribui às suas personagens meras figurações legitimadoras de discursos do chamado politicamente correto, de caráter tão-somente mercadológico, de agrado para leitores, e sim, a nosso ver, diante de um entendimento não só social, como também, literário, realizar uma escrita que podemos aproximar da ideia formulada por Ricoeur sobre reconhecimento, quando:

[...] os usos filosóficos potenciais do verbo “reconhecer” podem ser ordenados segundo uma trajetória que vai do uso na voz ativa para o uso na voz passiva. [...]. Reconhecer enquanto ato expressa uma pretensão, um claim, de exercer um domínio intelectual sobre o campo das significações, das asserções significativas (2006, p. 28).

Em diálogo com Ricoeur e com a nossa compreensão diante das ações literárias de autonomia e reconhecimento das personagens femininas em Jorge Amado, temos em Honneth que:

[...] um sujeito só pode adquirir uma consciência de si mesmo na medida em que ele aprende a perceber sua própria ação da perspectiva, simbolicamente representada, de uma segunda pessoa. [...] sem a experiência de um parceiro de interação que lhe reagisse, um indivíduo não estaria em condições de influir sobre si mesmo com base em manifestações autoperceptíveis, de modo que aprendesse a entender aí suas reações como produções da própria pessoa (2009, p. 131).

Reconhecer, então, é um ato, uma atitude que, por conta de uma ação do outro, é visto de maneira passiva por ele. Na receptividade passiva pelo outro, encontra-se o reconhecimento que, por mais divergente, contraditório, é reconhecida a sua existência. Assim, diante do campo de atuação ativa movido pela autonomia se reconhece, mesmo *sub judice* de valores por idiosincrasias, postura, desejos, objetivos, subjetividades. Como podemos observar em Malvina quando, diante da humilhação pública do pai, não se molda à aceitação pretensa dele, do que ele quer que ela seja, mas lança-se ao mundo em prol daquilo que deseja, daquilo que busca, como não ser objeto particular de homem nenhum e, mesmo diante de todas as adversidades armadas por sua determinação, alcança projeção, sendo reconhecida na cidade de Ilhéus, exemplo de esperança e de espelho para outras jovens. Todas essas conquistas no plano social-literário apresentam como um dos elementos que faz o narrador, ou mesmo o ator, perder a mão e não atribuir algo incompatível à personagem é a sua autonomia tanto no aspecto interno do desenvolvimento da intriga, como do efeito construtivo do texto.

O reconhecimento de Glória advém inicialmente da sua beleza exposta na janela próxima ao bar do Nacib que, segundo João Fulgên-

cio “[...] Glória era de utilidade pública, necessidade social, elevando a nível superior a vida sexual dessa cidade de Ilhéus, tão feudal ainda, apesar do propalado e inegável progresso [...]” (2012, p. 127). Se, a princípio, o tom sexual dava maior destaque a Glória em meio aos demais, depois, quando resolve assumir o romance com Josué, e o coronel Coriolano a expulsa da casa que comprara para ela, mesmo assim ela se sente melhor do que nunca, ao viver ao lado do homem que ela escolhera e que amava. Com essa atitude, o reconhecimento da sua autonomia passou a ser valoroso para muitos e invejável para as mulheres ainda submissas aos mandos e desmandos dos homens.

Em Malvina, sua autonomia era bem vista e admirada por muitos outros personagens da trama. Tomemos como exemplo as falas de João Fulgêncio sobre Malvina: “– Essa moça é diferente das outras, tem caráter (2012, p. 132). Em outro momento, diz ao pai Melk: “– Aproveito para lhe dizer que é moça inteligente, muito capaz. É preciso compreendê-la, não deve tratá-la como a uma qualquer” (2012, p. 192). Malvina ganha projeção na cidade, é vista como exemplo quando foge de Ilhéus sem nenhum homem atuar junto com ela, e se instala no Rio de Janeiro onde consolida os seus planos de independência e de trabalho.

Do mesmo modo, encontramos em Gabriela, que não consegue se adequar a um padrão de mulher ditado socialmente no plano ficcional. De atribuição de vieses comportamentais determinados por linhas normativas impostas por homens e até mesmo mulheres. Suas subjetividades tornam tudo isso estranho não só aos seus olhos, mas aos alheios também. Não se identifica com toda essa determinação. Entristece-se quando percebe que os seus desejos não se encontram mais em consonância com as suas subjetividades, sentimentos, oriundos por toda uma trajetória de vida em que, se faltavam elementos materiais de sobrevivência, do contrário, sobravam de sentidos para a vida livre, guiada apenas por sentimentos que acreditava, como podemos atestar nesta passagem:

Mas por que obrigá-la a fazer tanta coisa sem graça, enjoada? Não podia entender. Seu Nacib era bom, quem podia duvidar? Quem podia negar? Por que então ficava zangado, virava de costas, só porque ela pedira pra ir ao circo? Dizia que ela era uma senhora, a sra. Saad. Não era não, era só Gabriela, de alta-roda gostava não. Dos moços bonitos da alta-roda,

gostava sim (2012, p. 226).

Por sentir-se livre, ela só ficava com alguém quando queria, casar-se para ficar presa definitivamente em razão de um papel e não do seu bem querer, ela “não queria não”. Entre os diversos acontecimentos, até mesmo quando esteve nos braços de Tônico, por querer e não por ter má índole, não sente remorso pelo fato de ter atendido a sua vontade, mas sim, por fazê-la sofrer e se distanciar dela, a quem tão bem ela queria. A personagem Gabriela, mesmo sem grau algum de escolaridade como Malvina, era dotada de uma consciência de si devidamente conjugada com a identidade de si, em que a sua mesmidade atuava diante das designações de ipseidade oriundas dos afetos e das suas vontades que, para ela, tudo estava alheio aos olhares dos outros, pois o seu entendimento de vida se respaldava naquilo que não abria mão: liberdade.

A receptividade pelo reconhecimento em *Gabriela, Cravo e Canela*

Faz parte da composição da análise dos estudos interpretativos de obras, como viemos destacando, o diálogo da obra literária no tocante a sua exegese com outros campos do conhecimento humano. Ratificamos também que devemos promover as articulações, sem, todavia, perder-nos em meio a elas, deixando assim a produção literária de maneira secundária no debate. Destarte, pelo diálogo, acrescentamos que nos pautamos em obras relevantes e consideramos como tais aquelas narrativas ficcionais que não tratem apenas do simples fabular, do contar algo para entreter, mas aquelas que nos permitem atentar para as complexidades e singularidade humanas. Assim, nestas obras, um dos fortes vetores para suas elaborações significativas estará *a priori* condicionado a uma consciência criativa do seu autor, na qual permitirá o processo devido de composição diante de uma sequência de desenvolvimento, onde temos o despertar de uma ideia em que se procurará a melhor forma a se enquadrar para o sumo da sua progressão. A maturidade de escritura que o seu autor terá para envolver o leitor e oferecer-lhe através dos efeitos as construções de sentido, responsáveis por proporcionar as condições diversas de

abordagens possíveis. No texto todo, essa configuração será encontrada por meio das marcas substantivas presentes, e o crítico com a sua devida lucidez, ao romper a primeira camada de leitura, atentar-se-á aos elementos mais elevados da produção em observação.

Em meio a esse percurso, encontra-se o leitor. Seja ele amante, especializado, crítico por profissão, ordinário. Ele será o primeiro a debruçar-se na narrativa presente. Entre os diversos tipos semióticos, comuns, continuamos associados ao imanente, porque o consideramos um dos mais aptos, como espera Ricoeur, a poder “[...] declarar-se *reconhecer-se em um determinado personagem tomado em uma determinada intriga*” (2006, p. 115), e nesta ação primeira de reconhecimento por certa identificação com as personagens em consonância com a narrativa ele possa de fato ir além do campo cognitivo e avance para o desenvolvimento de si pelo outro e consiga, como menciona Ricoeur: “Aprender a narrar-se é também aprender a narrar a si mesmo de outro modo” (2006, p. 115). Assim, esse narrar-se a partir do outro só será possível pelo reconhecimento dele, seja ele ficcional ou não. Reconhecer dentro de uma ideia ontológica do ser, podemos atestar a existência não só da personagem do mundo verossímil, mas do próprio sujeito do mundo real.

Em meio a essa leva dialética de mundo real e ficcional, sujeito e personagens, identificar-se e reconhecimento, a ideia de Honneth de coletividade contempla bem essas inquietações articulatórias:

A experiência de ser reconhecido pelos membros da coletividade como uma pessoa de direito significa para o sujeito individual poder adotar em relação a si mesmo uma atitude positiva; pois, inversamente, aqueles lhe conferem, pelo fato de saberem-se obrigados a respeitar seus direitos, as propriedades de um ator moralmente imputável (2018, p. 139).

Esse atestado de reconhecimento na coletividade, que permite o direito, se encontra diretamente relacionado pela constatação existencial, não só no campo filosófico, mas também no físico, cognitivo, sensitivo. Ter a ciência e existência pelo outro de ser reconhecido proporciona ao ser a sua autonomia e o direito de suas subjetividades serem manifestadas, além de lhe proporcionar vivenciar com singularidade nos mais diferentes meios, modos e momentos.

Ao centrarmos essas assertivas no mundo ficcional, temos, como nos atesta Ricoeur, “o reconhecimento, em si mesmo, pelo leitor, do que o livro diz é a prova da verdade deste e vice-versa, ao menos em uma certa medida, pois a diferença entre os dois textos pode frequentemente ser imputada não ao autor mas sim ao leitor” (2006, p. 81), e nesse momento podemos acrescentar Axel Honneth citando Hegel, quando ressalta que “[...] faz parte da “efetividade” de um ser-para-si “ser reconhecido pelo outro, ser considerado por ele como absoluto” (2018, p. 91). Destarte, a relevância do outro para o reconhecimento de si não constitui apenas uma forma discursiva, mas algo que na prática se concretiza, seja na realidade ou na ficção. Um livro só terá vida se for vivenciado por um leitor que se permita imergir nele e assim acumular para si as experiências do outro, presentes na narrativa. Do mesmo modo, na vida ordinária, sem o outro não existirá o eu, pois a constituição até mesmo das subjetividades individuais será mediada pelas ações, vivências, saberes, construções do outro. Nada estará alheio ao outro. Reconhecê-lo é garantir a si.

Pelo reconhecimento da autonomia de Gabriela, Glória e Malvina, é que a experiência do indivíduo será desenvolvida em primeiro momento na leitura e no quase simultâneo átimo na vida comum diante dos outros. Essa realização interativa e em consonância faz não só a literatura ganhar projeção e significação, como também, os próprios sentidos no mundo material que nos encontramos embutidos. Nesse ponto, as personagens femininas em destaque da obra Gabriela, cravo e canela, para as quais nos voltamos, apresentam em comum os mesmos aspectos do sujeito ordinário em busca do seu reconhecimento. Sendo assim, não há como incompatibilizarmos as duas instâncias, sujeito e personagens, e assim podemos apreciar nesta menção de Honneth o mesmo raciocínio para os dois:

A virada para a filosofia da consciência permite-lhe agora transferir os motivos do começo do conflito inequivocadamente para o interior do espírito humano, o qual deve estar constituído de modo que ele, para realizar-se integralmente, tem de pressupor um saber sobre seu reconhecimento pelo outro, a ser adquirido somente de maneira conflituosa: o indivíduo só pode se proporcionar um sentimento de garantia a respeito de ser reconhecido por seu parceiro de interação mediante a

experiência da reação prática com que aquele responde a um desafio deliberado, ou mesmo a uma provocação. [...] como no Sistema da eticidade, o conflito representa uma espécie de mecanismo de comunitarização social, que força os sujeitos a se reconhecerem mutuamente no respectivo outro, de modo que por fim sua consciência individual da totalidade acaba se cruzando com a de todos os outros, formando uma consciência “universal” (2018, p. 63-4).

Com efeito, ao tomarmos os elementos que aproximam personagens e sujeitos e os elementos de reconhecimento tanto no plano social quanto no ficcional, que são vitais para a constituição de indivíduos e seres verossímeis, temos os sentidos humanos presentes nas personagens e o desenvolvimento de consciências tanto de um lado como do outro, as substâncias que nos permitem relacioná-los sem quaisquer equívocos ou ingerências. Como anunciamos, é o desenvolvimento da consciência da personagem, como assegura Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*, quem concebe a sua autonomia, manifestada por meio da linguagem diante da polifonia e, à medida da vivência deles em meio às ações e conflitos na intriga é que possibilitará essa consciência mais completa e, conseqüentemente, fazer a personagem ter reconhecida a sua autonomia pelos outros elementos compositivos da narrativa: os outros personagens, o narrador, o autor, o leitor. Acontece, portanto, essa comunitarização do meio social no interior da obra literária com reconhecimento mútuo entre todas as partes envolvidas do enredo. Personagens e seres sociais em suas dimensões imaginárias e físicas estarão, a nosso ver, sob o mesmo prisma de reconhecimento, destacado por Axel Honneth com base em Hegel:

1)O modelo de Hegel [...] está ligado à pressuposição do reconhecimento recíproco entre dois sujeitos: só quando dois indivíduos se veem confirmados em sua autonomia por seu respectivo defrontante, eles podem chegar de maneira complementária a uma compreensão de si mesmos como um EU autonomamente agente e individuado.

2)[...] tanto no Sistema da eticidade como na Realphilosophie, estava inscrita pelo menos a tendência de supor, com “amor”, o “direito” e a “eticidade”, uma série de três relações de reconhecimento, em cujo quadro os indivíduos se confirmam reciprocamente como pessoas autônomas e individuadas (2018, p. 119-20-21).

Nesse sentido, podemos ilustrar bem essa questão no espaço quimérico através da busca da autonomia das personagens femininas por meio do reconhecimento, quando na cidade de Ilhéus o comportamento de Gabriela, Malvina e Glória não apenas repercute em forma de fofoca de cidade pequena, mas quando elas, diante do rompimento com os padrões vigentes, de eterna sujeição feminina aos mandos e desmandos dos homens do local, passam a construir um novo imaginário social em que muitas mulheres começam a se ver e a se permitir terem suas vontades, desejos, sonhos, não só manifestados, mas, reconhecidos por todos, e com isso vai se rompendo um imaginário de subordinação feminina. As ações de Gabriela, Malvina e Glória passam a servir de exemplo não só para mudanças de comportamento das outras personagens femininas, mas até para o *habitus* de masculinidade da cidade, como podemos ilustrar no diálogo entre o Capitão, Josué e João Fulgêncio:

- Como você explica, João Fulgêncio, o caráter de Gabriela? Pelo que você conta, ela gosta mesmo de Nacib. Gostava e continua a gostar. Você diz que a separação para ela é muito mais dura do que para ele. Que o fato de botar-lhe os chifres não significa nada. Como assim? Se gostava dele, por que o enganava? Que explicação você me dá?

João Fulgêncio olhava a rua movimentada, via as irmãs dos Reis envolta em mantilhas, sorria:

- Para que explicar? Nada desejo explicar. Explicar é limitar. É impossível limitar Gabriela, dissecar sua alma.

- Corpo formoso, alma de passarinho. Será que tem alma? – Josué pensava em Glória.

- Alma de criança, talvez – o Capitão queria entender.

- De criança? Pode ser. De passarinho? Besteira, Josué. Gabriela é boa, generosa, impulsiva, pura. Dela podem-se enumerar qualidades e defeitos, explicá-la jamais. Faz o que ama, recusa-se ao que não lhe agrada. Não quero explicá-la. Para mim basta vê-la, saber que existe (2012, p. 282).

Por certo, mediante a autonomia se conquista o reconhecimento e, ao adquiri-lo, passa a constituir existência perante os outros, como corroboram os diálogos acima. Jorge Amado insere a problematização da liberdade feminina por meio das suas personagens e com isso torna reflexivo por parte dos leitores o desenvolvimento de uma eti-

cidade que reconhece a autonomia feminina e a sua igualdade. Desse modo, atendendo a sua escrita ficcional, ele atribui, diante da junção ética com a estética dos seus textos, a responsabilidade pelo outro, em que Ricoeur nos alude:

A responsabilidade pode ser considerada, reconhecida ao mesmo tempo pela sociedade e por si mesmo, “de se pronunciar de um modo racional e autônomo sobre as questões morais; a responsabilidade enquanto capacidade de responder por si mesmo é inseparável da responsabilidade enquanto capacidade de participar de uma discussão racional sobre a ampliação da esfera dos direitos, quer sejam eles civis, políticos ou sociais (2006, p. 214).

Nessa perspectiva, ao problematizar questões sociais, garantir autonomia às personagens tanto do ponto de vista formal quanto pelo reconhecimento de existência, de subjetividades, de vontades, de desejo pelos outros, no caso das personagens femininas abordadas e o texto específico de Jorge Amado, provoca no sujeito-leitor transformações pelo viés estético de certo despertar e constituição ética sem tomadas tendenciosas de dogmatizações, tornando o discurso ficcional algo de aporte crítico à modernidade, que acentua o individualismo do sujeito, tornando-o ilusório de ser ilhado, independente, superior, salientando cada vez mais essa famigerada ideia de centralidade do Eu, desprovido de qualquer outro cenário, de que tudo lhe pertence, e de que algo foi feito, pensado, desenvolvido, projetado só por você. O ser só garante a sua autonomia, existência pelo reconhecimento do outro. Sem o outro não existe o Eu. Seja no meio social ou ficcional. Todos têm uma responsabilidade pelo outro, e grandes textos literários como *Gabriela, cravo e canela* desmontam qualquer ideia diferente desta responsabilidade e de ação formativa pelos sentidos, compreensões do homem e da vida pelo ser. Narrativas que nos desenvolve a alteridade, não pelo fato de se colocar no lugar do outro, mas por sentir através do reconhecimento do outro o próprio *dever sentir*. Portanto, não há vida individual.

Assim, a luta pelo reconhecimento não é apenas do outro, mas totalmente minha, pois, se não houver reconhecimento recíproco, seja entre personagens ou indivíduos, não haverá constituição de si e menos ainda a própria existência.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior*; posfácio de José Paulo Paes. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense -Universitária, 1981.

BRITO, Herasmo Braga de Oliveira. *Neorregionalismo brasileiro: análise de uma nova tendência da literatura brasileira*. Teresina: EDUFPI, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

DOURADO, Autran. *Uma Poética de Romance: matéria de carpintaria* – Ed. revista e ampliada pelo autor. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Natal: UFRN. Editora Universitária, 1995.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC – Rio, 2010.

HONNETH, Axel. *Luta por Reconhecimento: A Gramática Moral dos conflitos sociais*. Tradução de Luiz Rapa; apresentação de Marcos Nobre. São Paulo: Editora 34, 2009 (2ª Edição).

HONNETH, Axel. *Reificação: um estudo de teoria do reconhecimento*. Tradução Rúrion Melo. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

JAMES, Henry. *A Arte da Ficção*. Tradução Daniel Piza. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2011.

LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas*. Tradução Ranier Patriota. –1. ed. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015. (Coleção Filô).

MERQUIOR, José Guilherme. *O Elixir do apocalipse*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte & outros escritos*. Tradução de Wagner Schadeck. Campinas, SP: Vide Editorial, 2021.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*; tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

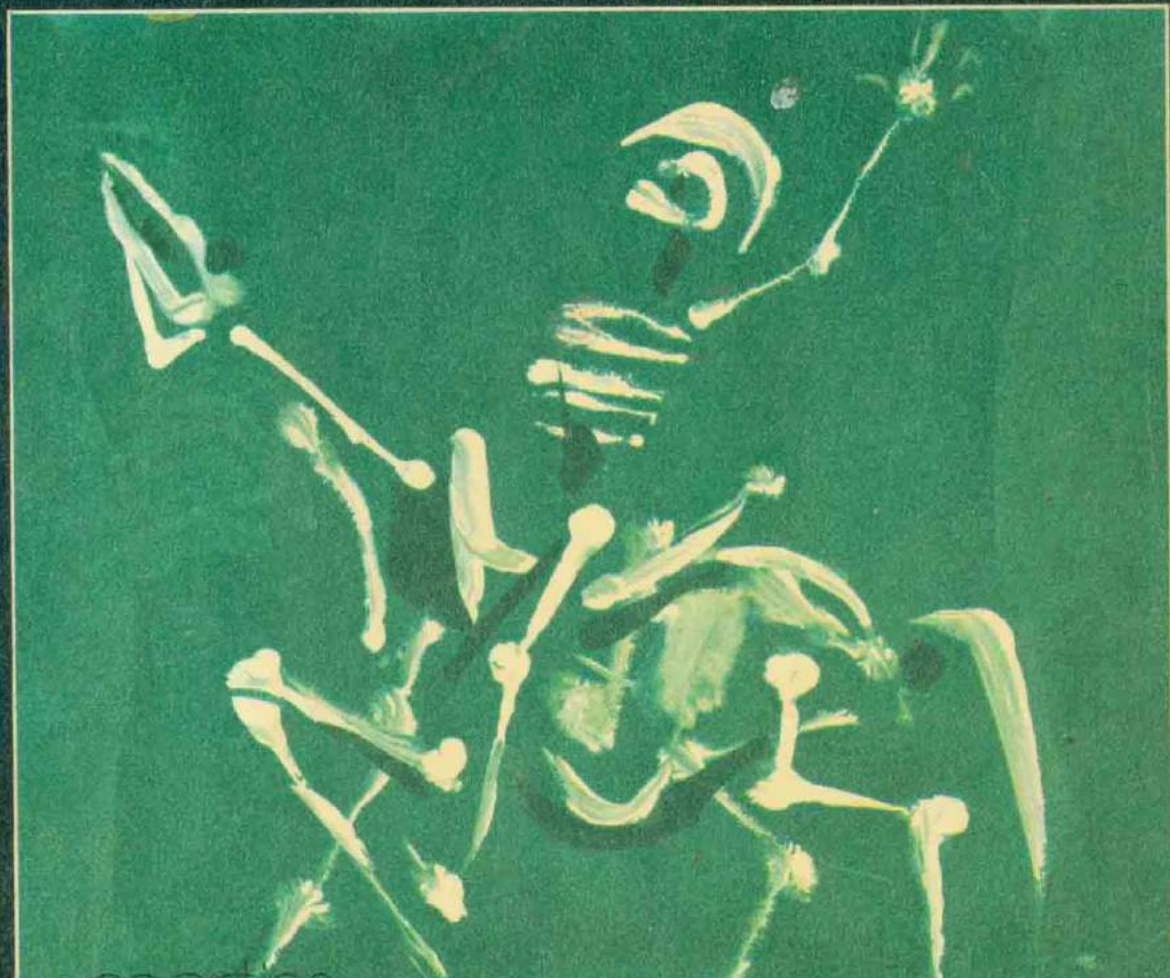
RICOEUR, Paul. *Percurso do Reconhecimento*. Tradução Nicolás Nyimi Campanário. Edições Loyola, São Paulo, 2006.

RICOEUR, Paul. *O si mesmo como outro*. Tradução Ivone C. Benedetti. 1ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

JORGE AMADO

Terras do Sem Fim



O MUNDO VIVIDO EM *TERRAS DO SEM-FIM*: JORGE AMADO E A PAISAGEM EM MOVIMENTO

Márcia Manir

Um livro não é constituído apenas por personagens, situações, lances, peripécias, surpresas, efeitos de estilo, exibições ginásticas de técnica narrativa – um livro é sobretudo o que, nele, puder ser encontrado e identificado com o seu autor.
(José Saramago)

A paisagem é uma testemunha da presença humana. O passado revelado na paisagem. Ela contém uma fisionomia, um olhar, uma escrita, como uma explicação de uma lembrança.
(Lívia de Oliveira)

INTRODUÇÃO

Trazer Jorge Amado para o palco dos estudos literários na contemporaneidade significa revisitar, sob um novo olhar, a vasta obra produzida ao longo de todo o século XX e amplamente premiada e traduzida, publicada em um sem-número de países e adaptada com grande sucesso para o cinema, o teatro e a televisão. Esse olhar diferenciado constitui, em síntese, o nosso objetivo.

Ao elegermos uma nova reflexão sobre o universo do escritor, equivale a dizer que nossa intenção reside sobre uma outra perspectiva de análise não mais direcionada exclusivamente a uma investigação de cunho literário, antes em diálogo interdisciplinar, quando se torna possível tecer novos parâmetros analíticos em que se leve em

consideração um arcabouço teórico próprio, fundamentado e plenamente definido.

Nossa proposta, portanto, é refletir, à luz dos pressupostos da Geografia Humanista Cultural, de base fenomenológica, sobre um dos primeiros romances escritos por Jorge Amado e que gravitam em torno do “ciclo do cacau”: *Terras do sem-fim*, concebido durante o exílio em Montevidéu e publicado no Brasil em 1943. Um romance temporalmente situado entre as décadas de 1910 e 1920, quando se intensificam as posses de terras da região Sul da Bahia em função da alta qualidade do solo para o plantio do cacau.

Salta aos olhos, quando da leitura do romance, o processo de ocupação dessa região tão profundamente conhecida do autor, nascido na fazenda Auricídia, no distrito de Ferradas, município de Itabuna. Tanto Auricídia (personagem concebida como a esposa de um dos apoiadores de Horácio da Silveira, o tal Maneca Dantas), quanto Ferradas e mais tarde Itabuna (antes arraial de Tabocas) se presentificam na densa narrativa épica da conquista por Sequeiro Grande. A cidade de Ilhéus, onde Jorge Amado cursou o ensino primário, ganha vida na medida em que se distancia das “terras do sem-fim”, dada a sua projeção na Bahia enquanto município abastado por ocupar posição estratégica e polo de desenvolvimento regional.

O convite que fazemos aos leitores é que adentrem essa análise da narrativa/ “terra adubada de sangue” com a expectativa de nela encontrar não só um percurso consideravelmente autobiográfico, mas – e sobretudo – a presença de uma geofricidade que prima pelo encontro da Terra com o projeto de humanidade.

O FENÔMENO DA PAISAGEM EM MOVIMENTO: EXPERIÊNCIAS VIVIDAS NO SUL DA BAHIA

Terras do sem-fim é um romance de conquista. Consiste numa investida empreendida pelo autor em prol de algo que significasse mais do que até então havia feito. Semelhante afirmação encontra respaldo na argumentação de Luís Bueno quando salienta, em *Uma história do romance de 30* (2006), que tanto Jorge Amado quanto José Lins do Rego, já ao fim da década de 1930, procuravam dar outros rumos a sua

produção. Mais particularmente em relação ao nosso escritor e à obra em estudo, Bueno destaca:

Sinhô Badaró é o embrião de Terras do Sem Fim e São Jorge dos Ilhéus, romances publicados em 1943 e 1944 que marcarão um novo salto de qualidade na obra de Jorge Amado, e o título Agonia da Noite seria o de um dos três volumes de Os Subterrâneos da Liberdade, publicado somente em 1952. O fim da década de 30 para Jorge Amado é um tempo de redefinição. Seus novos projetos a essa altura precisaram de alguns anos para amadurecer e resultar em obra em vários aspectos diferente daquela que desenvolvera até ali (BUENO, 2006, p. 465).

Tal redefinição se evidencia quando do esmaecimento do caráter polêmico e a compreensão ampliada do comportamento humano, eivado pelo sentimento de posse da terra e pelo cru senso de realidade. Mais uma vez: *Terras do sem-fim* é um romance de conquista. Conquista em seus mais que prováveis sentidos: posse; domínio; submissão; subjugação; alcance; provocação; atração; captura; sedução; sujeição; triunfo. Do começo ao fim do livro somos conduzidos por um narrador onisciente que nos faz mergulhar na “Terra adubada com sangue”, subdividida em seis partes marcadas por acontecimentos que têm por norte o princípio da conquista. Assim, desde “O Navio” até “O Progresso”, passando por “A Mata”, “Gestação de cidades”, “O Mar” e “A Luta”, a palavra de ordem gira em torno do afã por conquistar, ter o domínio, atrair pela sedução, sujeitar pela autoridade, triunfar na guerra. Mesmo quando a ocasião pede silêncio e apaziguamento – a exemplo da morte de Ester, esposa de Horácio da Silveira –, o espírito de conquista fala mais alto e impele Horácio a dar continuidade ao seu projeto de desmatamento de Sequeiro Grande, numa disputa desenfreada com outro coronel, Sinhô Badaró.

É possível afirmar que *Terras do sem-fim* é um romance avassalador, impetuoso, invasivo, refletido no maior símbolo de riqueza do Sul da Bahia: o cacau. Fruto do cacauzeiro, de origem amazônica, o cacau, segundo Rita de Cássia Evangelista Santos, “é uma cultura exigente quanto aos aspectos físicos: exige solos extremamente férteis, umidade e temperaturas altas, daí a sua grande adaptação às terras do sul da Bahia” (SANTOS, 2018, p. 210). Uma das regiões mais férteis se locali-

za no entorno de Ilhéus, envolvendo o povoado de Tabocas (Itabuna), de Ferradas (“o povoado mais distante de Ilhéus”) e Sequeiro Grande (na verdade, Sequeiro do Espinho, atual município de Itajuípe, na mesma Bahia de Todos os Santos). A formação e o crescimento desses povoados são minuciosamente descritos pelo narrador que enfatiza a importante situação estratégica de Ferradas, distrito onde nascera Jorge Amado:

Eram assim as histórias do povoado de Ferradas, feudo de Horácio, coito de bandidos. Dali partiam para as matas os desbravadores de terra. Era um mundo primitivo e bárbaro cuja única ambição era dinheiro. Cada dia chegava gente desconhecida em busca de fortuna. De Ferradas, partiam as novas estradas recém-abertas da terra do cacau. De Ferradas, os homens de Horácio iam partir para dentro das matas do Sequeiro Grande (AMADO, 2008, p. 122).

Exercendo o papel de um “entrelugar”, Ferradas apenas detém significado à medida que dá ensejo ao desbravamento da grande mata de solo riquíssimo e morada de onças, cobras e macacos conhecida no romance como “Sequeiro Grande”, lugar de pertencimento do feiticeiro Jeremias que invoca os deuses da África para impedir o desmatamento, a carnificina que mais tarde ocuparia grande parte da trama. Morada dos deuses, Sequeiro Grande guarda o que Edward Relph nomeia como o “espírito de lugar”, um dos aspectos do fenômeno “lugar”. De acordo com seu ponto de vista,

Espírito de lugar (genius loci) é uma ideia que deriva da crença segundo a qual certos lugares foram ocupados por deuses ou espíritos cujas qualidades sobrenaturais eram evidentes no cenário, cuja presença pode ser reconhecida por meio de cerimônias religiosas ou construções. [...] Atualmente o termo ‘espírito de lugar’ foi amplamente secularizado e refere-se a lugares que têm uma identidade muito forte e todas as partes parecem funcionar perfeitamente em conjunto. Todos os lugares possuem uma fisionomia própria (a fisionomia do lugar), mas o espírito de lugar é associado apenas a lugares excepcionais (RELPH, 2012, p. 23).

Apesar do poder sobrenatural de Jeremias, não foi possível obstar a invasão de sua morada, o que implicou numa atitude de vingança, a última que o feiticeiro teria ainda em vida: “- Cada filho vai plantar

seu cacauero em riba do sangue do pai...” (AMADO, 2008, p. 108). Lançada a praga, sua morte encerra a segunda parte, “A Mata”, e traz a lume a criação das cidades com a penetração dos desbravadores e o crescente desmatamento de Sequeiro Grande à custa de muito sangue derramado.

O Navio que abre a parte I e que dá início ao romance sai da cidade da Bahia (mais tarde Salvador) com destino ao porto de Ilhéus, carregando em sua essência o que o narrador denomina, metonimicamente, de “terras, dinheiro, cacau e morte”. Quatro palavras que sintetizam todo o desenvolvimento do enredo e que representam a clara relação entre causa e consequência, magistralmente articulada pelo narrador com a atuação fundamental dos protagonistas/antagonistas. Funcionando, portanto, como uma “embarcação migratória”, o navio que se joga sobre as ondas leva homens antes acostumados com os trens “que arrastavam vagões e vagões de imigrantes”, não com os perigos da travessia pelo mar. Num tom lírico e, ao mesmo tempo, profético, o narrador concilia presente, passado e futuro ao caracterizar os homens que estão em processo de migração para Ilhéus e para as terras do sem-fim:

Outras terras ficaram distantes, visões de outros mares e de outras praias ou de um agreste sertão batido pela seca, outros homens ficaram, muitos dos que vão no pequeno navio deixaram um amor. Alguns vieram por esse mesmo amor buscar com que conquistar a bem-amada, buscar o ouro que compra a felicidade. Esse ouro que nasce das terras de Ilhéus, da árvore do cacau. Uma canção diz que jamais voltarão, que nessas terras a morte os espera atrás de cada árvore. E a lua é vermelha como sangue, o navio balança sobre as águas intranquilas (AMADO, 2008, p. 22).

Das inúmeras experiências vividas entre Ilhéus, Tabocas e Ferradas, sem falar de Sequeiro Grande, ganham destaque, paralelamente, as suportadas ou sofridas pelas esposas de Horácio da Silveira e de Juca Badaró, mais precisamente Ester e Olga. Impelidas a viver nas fazendas do sem-fim, a contragosto, ambas nutrem sentimento de repulsa pela terra, quando não de pavor e medo, como é o caso de Ester. Somos apresentados a essas mulheres que destoam do ambiente que constitui a razão de ser de seus respectivos maridos, intimamente envolvidos com a posse de Sequeiro Grande. Detenhamo-nos, em espe-

cial, sobre a esposa de Horácio da Silveira, uma personagem marcante e que se impõe quando resolve assumir o caso de amor com Virgílio, o advogado do marido.

Nas páginas iniciais do romance, o narrador a focaliza de modo a compor um retrato minucioso dessa personagem requintada, formada em colégio de freiras que tocava lindamente o piano, cujos acordes morriam na fazenda, dentro da mata fechada. Com os sonhos voltados para a Europa e, em particular, para Paris, fora obrigada a se contentar com a pequena cidade de Ilhéus, “onde só se falava de cacau e mortes” e a aceitar o pedido de casamento de Horácio. Já na fazenda, acostuma-se a tudo. “A experiência”, segundo o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan, “implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência”. (TUAN, 2013, p. 18). Menos “com a mata no fundo das casas, onde pelas noites, no charco que o riacho fazia, as rãs gritavam seu grito desesperado na boca das cobras assassinas” (AMADO, 2008, p. 49).

Sob a sensação de apinhamento¹, quando não se tem a liberdade suficiente para agir, Ester se sente observada não pelas pessoas que residem na fazenda, mas pelas cobras que, em sua imaginação, penetrariam em sua casa e, numa noite de temporal, se enrolariam em seu pescoço e no do filho como se fosse um colar. Os olhos da casa, pelo pensamento crédulo de Ester, pertenciam a esse réptil, “que chegava devagar, oleoso e repelente, se arrastando em curvas sobre a terra e as folhas caídas, de súbito se jogava em cima de uma rã inocente” (AMADO, 2008, p. 50).

Na verdade, o que Ester nutria pela mata era um sentimento claro de topofobia, na medida em que alimentava um pavor intenso ao ambiente que circundava a fazenda (*locus horribilis*) e que, longe de se aproximar dos salões de Paris com seu luxo e requinte, cada dia mais se tornava horripilante e tenebroso. Éric Dardel, geógrafo francês, ao especificar, em *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica* (2011), os espaços geográficos, dedica ao telúrico algumas reflexões que aqui nos interessam. Sob seu prisma:

1. Para Tuan, “apinhamento é saber-se observado. Numa cidade pequena, as pessoas se ‘espiam’ mutuamente. ‘Espiar’ tem tanto o bom sentido de preocupação como o mau sentido de fútil – e talvez de malévola – curiosidade. As casas têm olhos” (TUAN, 2013, p. 80).

O espaço telúrico, como espaço fechado, profundidade e movimento, é também a floresta. Ela preenche o espaço, envolve a homem em mistério e temor: *jungle* indiana, *selva* amazônica, *taiga* siberiana. ‘Quem nunca esteve na *ourmany*, diz um provérbio russo, não conhece o medo’. A floresta comunica ao espaço sua profundidade e seu silêncio. Obscuridade solene, sonoridade sufocada que amplifica o menor barulho, misteriosa quando a luz, peneirada, filtrada em raios, vem se lançar sobre seus sub-bosques, ela assombra a imaginação dos homens, favorece sua sensibilidade e sua meditação (DARDEL, 2011, p. 19- grifos do autor).

Embora não seja exatamente uma “floresta” o ambiente que circunda a fazenda de Horácio da Silveira perfaz essa condição, haja vista a descrição minuciosa do narrador da mata fechada e impenetrável onde está mergulhada a casa-grande do coronel de Tabocas. Vários acontecimentos com cobras e seus venenos traiçoeiros são então apresentados ao leitor, de modo a conformar uma leitura coerente do que experiencia Ester. Entretanto, o assombro se perpetua até que toma assento na vida de Horácio e depois na de Ester a figura “civilizada” e amorosa de Virgílio.

Não será na fazenda que Virgílio irá concretizar seu amor por Ester, e sim no “palacete” de Horácio em Ilhéus, cognome dado pela população em razão de ser um dos melhores sobrados da cidade, com “os tijolos feitos especialmente na olaria da fazenda, cortinas e móveis mandados vir do Rio de Janeiro” (AMADO, 2008, p. 166). Numa atitude de plena liberdade, denominada “espaciosidade” por Tuan (2013), Ester se entregará ao romance ardente com Virgílio e se fortificará até sucumbir à febre tifoide, responsável pelo seu desaparecimento brusco e repentino.

Consoante ao personagem antípoda de Horácio, visto o caso que mantém com sua esposa, mas descoberto somente nas páginas finais do romance, podemos relevar alguns pontos curiosos quanto à nossa abordagem, centrada na perspectiva da Geografia Humanista Cultural. Virgílio, apesar dos planos de fugir com Ester, se sente impedido quando a amada decide por cuidar do marido, acometido pela febre traiçoeira. Ao retornar, portanto, à casa-grande, Ester, num sentimento claramente de culpa, se entrega aos cuidados de Horácio que se salva da morte. Ela, entretanto, sucumbe. Ambos – Horácio e Virgílio - se unem

num sofrimento comum, qual dois desgraçados. O mais surpreendente dessa situação é o que relata o narrador quando da remoção de Ester para ser tratada em Ilhéus:

Virgílio saiu desesperado para o terreiro, o olhar dela fora para ele, era um olhar suplicante, um desejo doido de viver. Viu naquele olhar de um segundo todo o sonho de outra vida noutra terra, livres os dois no seu amor. Agora ele não sentia ódio de ninguém, só daquela terra que a matava, que a prendia ali para sempre. Mais que ódio, tinha medo. Ninguém se libertava daquela terra, ela prendia todos os que queriam fugir... Amarrava Ester com as cadeias da morte, amarrava a ele também, nunca mais o largaria... (AMADO, 2008, p. 231).

O apego às terras do cacau se justifica por diversas vezes, principalmente após a tentativa frustrada da morte de Juca Badaró e a ânsia por ver morto o marido de Ester. O sonho de Virgílio de se ver respeitado e rico, dono de propriedades e também da mata de Sequeiro Grande o prende à região, a ponto de não ter mais condições de fugir, pois “agora seus pés estão presos ao visgo daquela terra, visgo de cacau mole, visgo de sangue também [...]. Agora ele era também um grapiúna, definitivamente um grapiúna”. (AMADO, 2008, p. 217). Um “grapiúna” – designação dada ao habitante de Ilhéus – resume a condição a que estava reduzido o advogado carioca, envolvido de forma intensa com a realidade de seu entorno. Com a morte de Ester semelhante envolvimento se confirma, visto a permanência de Virgílio nas terras do sem-fim, a colaborar ativamente com Horácio pela posse das terras de Sequeiro Grande, a ponto de vislumbrar a ascensão a deputado federal. Conquista fracassada quando da descoberta por Horácio das cartas de amor trocadas entre os amantes.

Entretanto, mais adiante, já nas páginas finais do romance, somos surpreendidos novamente com um Virgílio desapegado de ambições, aliás, destituído de qualquer possibilidade de ascensão, a “gastar o dinheiro como um louco”, sem interesse em se fazer dono de roças de cacau, nem de angariar um cargo político. Seu lugar era onde Ester estava, onde Ester jazia:

Ali tudo lhe lembrava Ester, a morte dela o prendera ali para sempre. Os outros era o cacau quem prendia, a ambição de dinheiro. Ele estava preso

pelo cacau também, mas não por intermédio do dinheiro. Estava preso pela lembrança dela, o corpo que estava no cemitério, a sua presença que estava em toda parte, no palacete de Ilhéus, na casa do dr. Jessé, ali em Tabocas, na fazenda, e em Horácio, principalmente em Horácio...[...], cada vez que uma rã gritava na boca de uma cobra ele a tinha nos braços novamente, como naquela primeira vez na casa-grande da fazenda (AMADO, 2008, p. 253).

A condição de ser, sob o prisma fenomenológico de Heidegger, está subordinada à definição, ao limite que enseja a ideia de lugar. Lígia Saramago (2012), uma das mais conceituadas comentadoras da filosofia heideggeriana, sustenta que o limite para o filósofo não se configura onde uma coisa se encerra, antes onde uma coisa empreende o início de sua essência. Segundo sua leitura, “A delimitação própria dos lugares se vincula principalmente à definição de uma *identidade*: um lugar é sempre um onde particular, com um caráter próprio, construído ao longo de um tempo. Essa identidade é partilhada, muito estreitamente, com os entes que nele se encontram” (SARAMAGO, 2012, p. 205, grifo da autora). É o que podemos evidenciar na construção do personagem Virgílio, cuja identidade de conforma à medida de seu envolvimento com Ester. No primeiro instante, ardia no peito do advogado a ânsia por possuir Ester e tê-la como sua futura mulher, a viver com ela longe dos confins da Bahia. No segundo momento, numa circunstância inesperada mas concreta, quando da impossibilidade de realização da união amorosa, resta a Virgílio compartilhar com Ester o lugar onde definitivamente ela se encontrava. A sua essência enquanto ser firma o seu limite onde é possível sentir Ester, seja no palacete de Ilhéus, seja na casa-grande da fazenda, seja no cemitério, onde seu corpo dormia sepultado.

Ser alvo da tocaia de Horácio nada mais significará do que a consequência desse enraizamento nas lembranças e nas sensações que o alimentavam, que o mergulhavam em Ester, em que residia sua essência de ser. Mesmo tendo sido avisado por Maneca Dantas do tiro que o esperava em Ferradas, Virgílio não recua, antes relembra o sonho romântico que tivera com Ester, ambos a fugirem num cavalo preto para muito longe das terras do cacau. O narrador, sob a inspiração do amor, encerra esse momento trágico com laivos de poesia:

Que importa a morte, um tiro no peito, uma cruz na estrada, uma vela acendida por Maneca Dantas, se Ester vai com ele na garupa do seu cavalo negro para outras terras que não sejam essas terras do cacau? A música o acompanha como uma marcha nupcial. Uma história de espantar (AMADO, 2008, p. 235-236).

Como bem ressalta Miguel Sousa Tavares no posfácio à obra, intitulado “Um tributo a Jorge Amado”, “todos os personagens são excessivos, toda a história é excessiva, como se jamais pudesse ter sido real. E todavia, deve ter sido: de outro modo, ninguém poderia ter contado isto assim” (TAVARES apud AMADO, 2008, p. 264). E, de fato, o foi, ainda que tenha imperado o caráter ficcional do escritor Jorge Amado. Pelo viés autobiográfico, tem-se conhecimento de que o menino Jorge Amado (que aparece anonimamente no romance e que “anos depois iria escrever as histórias dessa terra”) assistiu ao julgamento do coronel Basílio de Oliveira pela morte do irmão de Francisco Fernandes Badaró. No romance, Juca Badaró, irmão de Sinhô Badaró, fora assassinado a mando de Horácio.

Pelo viés histórico-social, *Terras do sem-fim* é inegavelmente fruto de acontecimentos reais, demarcados entre as décadas de 1910 e 1920, conforme já delimitamos. Isso fica ainda mais palpável quando da entrevista do escritor à tradutora Alice Raillard, em que demonstra a aproximação entre seus dois romances centrados na cultura caqueira:

Terras do sem-fim e *São Jorge dos Ilhéus* têm praticamente uma unidade temática; é uma história única que se desenvolve sob dois ângulos, dois pontos de vista, dois tempos. Um tempo que é anterior ao craque da Bolsa de Nova York, em 1929, outro posterior, depois da Revolução de 1930 (AMADO apud AMADO, 2008, p. 265).

Ambientado, pois, nos primeiros dos tempos dessa “história única”, *Terras do sem-fim* prima tanto pela fidelidade aos fatos histórico-sociais quanto pela mundividência ficcional, dada a composição exemplar dos personagens que contracenam entre si, absorvidos por completo pelo visgo do cacau. Compete-nos, pois, tratar, sem perder de vista a perspectiva teórico-crítica, de alguns dos personagens do outro polo de conflito: os da família de Sinhô Badaró.

Para fins de análise do fenômeno da paisagem, entendendo paisagem, ao sabor de Dardel (2011, p. 30), como “um conjunto, uma convergência, um momento vivido, uma ligação interna, uma ‘impressão’, que une todos os elementos”, consideremos alguns personagens que compõem o clã dos Badaró, naquilo que parece elucidar o que Dardel sustenta como as ligações existenciais da paisagem com a Terra. Seja, pois, o patriarca da família, Sinhô Badaró.

Considerado um dos mais renomados coronéis da região cacauieira, temido por sua audácia e determinação, Sinhô Badaró se revela, em várias passagens da narrativa, como um homem sensível, apreciador da arte e temente aos ensinamentos da Escritura. Porém, cabe refletir de que modo essa sensibilidade aflora, tendo em vista a sua condição dominante no contexto social e econômico da Bahia de então. Não estaria a serviço de uma postura ideológica, pautada na posse e domínio das terras para o plantio do cacau? Até que ponto sua religiosidade não se confunde com os próprios interesses políticos e econômicos? Vejamos.

Ao longo do romance, em meio a episódios tensos e muitas vezes sangrentos, deparamo-nos com a presença singular de um quadro escolhido por Don’Ana – filha de Sinhô Badaró – e que irá figurar na parede da casa-grande como “uma reprodução oleográfica de uma paisagem de campo europeu” (AMADO, 2008, p. 55). Sua descrição nasce do olhar embevecido e terno do pai, tendo o narrador como seu porta-voz: “Ovelhas pastavam numa suavidade azul. Pastores tocavam uma espécie de flauta e uma camponesa, loira e linda, bailava entre as ovelhas. Descia uma imensa paz na oleogravura” (AMADO, 2008, p. 55). Uma paisagem europeia que se reveste do olhar dominador de um plantador de cacau que se vê obrigado a abandonar o cenário bucólico para impor ordens de morte. No decorrer da cena, a paisagem, antes cenário plácido a retratar um mundo eurocêntrico, se transforma, paulatinamente, na mente fantasiosa de Sinhô Badaró, numa roça de cacau, onde deveriam estar a postos jagunços na condição de homens de confiança. A paisagem, portanto, para o chefe do clã dos Badaró, na esteira do pensamento dardeliano, representa sim um momento vivido que une todos os elementos:

Olhou o quadro, tão tranquilo na sua paz azul. Se aquela terra retratada na oleogravura fosse boa para o cultivo do cacau, ele, Sinhô Badaró, teria que mandar jagunços para detrás de uma árvore, para a tocaia, jagunços que liquidassem os pastores que tocavam flauta, a moça rosada que dançava tão alegre... Os homens estavam esperando, ele fez um esforço, esqueceu toda a cena do quadro, a mulher parando seu baile com o tiro que ele mandara dar, começou a impartir ordens com sua voz pausada de sempre, firme e calma (AMADO, 2008, p. 57-58).

Mais adiante, em “A Luta”, a parte mais sangrenta do romance, novamente a imagem da pintura sobrevém, a tocar o coração de Sinhô Badaró não somente pelas figuras retratadas, mas antes pela suposta música entoada pelos pastores em suas flautas doces. Uma música muito diferente da que ele estava a ouvir pela voz de um homem negro, a lembrar um momento de dor, qual música de enterro. Misturam-se, assim, no discurso do narrador as duas terras: a do quadro, própria para bailes e pastores azuis, e a negra, boa para o melhor cacau do mundo. A que toma lugar, a contragosto de Sinhô Badaró, é a “terra adubada de sangue”, não a da música alegre e suave, tocada pelos pastores singelos e puros. A culpa recai sobre o outro coronel, o Horácio da Silveira, que insiste em disputar com ele as terras que poderiam ser aquelas de Sequeiro Grande, onde reinaria “um campo amarelo do ouro do cacau maduro, que era bem mais bonito do que aquele azul do quadro” (AMADO, 2008, p. 196).

Da derrota advinda da guerra outro quadro se configura: um Sinhô Badaró ferido e duramente convencido a migrar para Ilhéus, numa clara situação exílica. A oleogravura mais uma vez aparece, atingida por um tiro que quebrara o vidro e “rasgara o peito da moça que bailava”. A derrocada final se deflagra com o incêndio da casa-grande e a morte da protagonista do baile. “A dança é celebração, a dança é linguagem”, assim pontuam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant no *Dicionário de símbolos* (1995). É “linguagem para além da palavra: porque onde as palavras já não bastam, o homem apela para a dança” (1995, p. 319). O baile foi linguagem para Sinhô Badaró, uma forma de celebrar a sua possível vitória frente à luta por Sequeiro Grande. A morte da bailarina fez perecer o Instinto de Vida, a sua unidade com o Criador.

Outro elemento que caracteriza o comportamento aparentemente

sensível de Sinhô Badaró diz respeito ao hábito adquirido nos tempos da finada esposa Lídia: a leitura da Bíblia todas as noites seja na casa-grande, seja em Ilhéus. Com o falecimento de Lídia, assumiu o posto a filha Don'Ana que acatava os pedidos do pai quanto às passagens a serem lidas. Apesar do respeito pela palavra de Deus, o que de fato lhe interessava era poder encontrar na palavra lida conselhos e profecias que direcionassem seus negócios. Nunca trocara o exemplar por um mais novo, pois acreditava que a edição antiga detinha a mágica capacidade de guiá-lo. Tampouco aceitava que Don'Ana lesse a partir da primeira página e assim dessa sequência; antes exigia que fosse aberta ao acaso para melhor orientá-lo: “Quando não se satisfazia mandava que a filha abrisse noutro trecho qualquer e mais noutro e noutro, até que encontrava uma relação entre a página lida e o negócio que o estava preocupando” (AMADO, 2008, p. 98-99).

Uma das passagens lidas ao acaso por Don'Ana e que o atraiu com grande interesse remete ao livro de Josué por ocasião da tomada de terras para o povo de Israel. Sinhô Badaró interpretou semelhante episódio como sendo um aviso para a sua vitória frente a Horácio da Silveira pela posse das terras de Sequeiro Grande. Nada mais conveniente do que se inspirar na Bíblia para assegurar o domínio sobre o inimigo. Com o discurso de que “a Bíblia não mente nunca” e de que “essa era a vontade de Deus”, conquista a confiança dos presentes, sobretudo da filha, embevecida de que seria a dona também da fazenda que construíram em meio à plantação de cacau da terra prometida.

Recorramos ao pensamento de Mircea Eliade para compreendermos melhor esse comportamento ambíguo de Sinhô Badaró. Segundo o estudioso,

[...] a religião é a solução exemplar de toda crise existencial, não apenas porque é indefinidamente repetível, mas também porque é considerada de origem transcendental e, portanto, valorizada como revelação recebida de um *outro* mundo, trans-humano (ELIADE, 1992, p. 171, grifo do autor).

Se levarmos em consideração que a “origem transcendental” atribuída à religião é interpretada por Sinhô Badaró à luz de seus próprios interesses puramente materiais, podemos então assinalar o caráter

profano de suas atitudes, a deturpar a revelação recebida como uma dádiva divina a serviço da vontade humana. Sua maneira ambígua, portanto, de proceder se desfaz em prol do que lhe é mais caro: ser o senhor absoluto das roças de cacau no sul da Bahia.

Tal pai, tal filha. Do mesmo modo é Don'Ana, a mulher “morena e forte, silvestre flor da mata”. A primeira neta dos velhos Badarós foi amamentada pela negra Risoleta, cozinheira da casa-grande, mãe de Raimunda que nasceu no mesmo dia que Don'Ana e que diziam que seria filha do velho Marcelino Badaró, pai de Sinhô e Juca. Criada com todos os mimos e dengues, Don'Ana também recorre às passagens bíblicas para persuadir o pai a tratá-la como um dos Badarós. Passa, assim, a fazer parte dos planos dos irmãos para a tomada de terras de Sequeiro Grande.

Do ponto de vista da topofilia, podemos afirmar que Don'Ana é uma das personagens mais representativas desse sentimento para com o ambiente. Tuan, ao abordar essa sensação, salienta que “não é a emoção mais forte. Quando é irresistível, podemos estar certos de que o lugar ou o meio ambiente é o veículo de acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como um símbolo” (TUAN, 2012, p. 136). Agindo sob forte emoção, Don'Ana toma atitudes importantes quando da ausência do pai e do tio, a exemplo de mandar o coronel Teodoro das Baraúnas incendiar o cartório de Venâncio, responsável por acolher o expediente jurídico de Virgílio que “legalizava” Sequeiro Grande como propriedade de Horácio da Silveira. Ao assumir a condução da casa-grande, assume também papel preponderante no clã dos Badaró. A cena que mais ilustra esse sentimento de pertencimento de Don'Ana se dá quando do cerco da casa-grande da fazenda Sant'Ana pelos homens de Horácio.

Tanto Sinhô Badaró quanto Olga, esposa de seu irmão Juca, quanto Don'Ana, já casada com o espertalhão João Magalhães, e Raimunda se veem obrigados a abandonar a fazenda Sant'Ana e a se refugiarem em Ilhéus. Quanto mais o cerco se estreitava, mais os homens de Sinhô Badaró recuavam, oportunizando a invasão da casa-grande já deserta. Mas a maior surpresa ainda estava por vir. Qual não foi o susto não só dos homens de Horácio quanto do próprio leitor ao depararem com a presença no sótão de uma atiradora voraz, Don'Ana, a lutar pelo domí-

nio de sua fazenda. Do sótão tem-se a verticalidade da casa, conforme sustenta Bachelard em *A poética do espaço* (2008, p. 37): “No sótão, vê-se a nu, com prazer, o forte arcabouço do vigamento. Participa-se da sólida geometria do carpinteiro, [...]. Com os sonhos na altitude clara estamos, convém repetir, na zona racional dos projetos intelectualizados”. De forma racional, portanto, Don’Ana se posicionou no ponto mais alto da casa e só se rendeu no momento em que já não havia mais nenhuma bala no revólver. Rendeu-se não. Entregou-se para ser morta por Horácio que, boquiaberto, se recusou a assassinar uma mulher. Dessa circunstância em diante, junta-se aos seus em Ilhéus.

Por fim, compondo ainda o clã dos Badaró, destaquemos a figura polêmica de Juca Badaró, um dos personagens mais violentos e explosivos do livro. Cabe relevarmos o seu apego e a sua intimidade com a mata, com a região cacauera, a ponto de se contrapor aos demais quando o assunto era medo:

Mas diante deles, parábélum na mão, o rosto contraído de raiva, está Juca Badaró. Também ele estava ante a mata, também ele viu os raios e ouviu os trovões, escutou o miado das onças e o silvo das cobras, também seu coração se apertou com o grito agourento do corujão. Também ele sabia que ali moravam as assombrações. Mas Juca Badaró não via na sua frente a mata, o princípio do mundo. Seus olhos estavam cheios da outra visão. Via aquela terra negra, a melhor terra do mundo para o plantio do cacau. Via na sua frente não mais a mata iluminada pelos raios, cheia de estranhas vozes, enredada de cipós, fechada nas árvores centenárias, habitada de animais ferozes e assombrações. Via o campo cultivado de cacaueros, as árvores dos frutos de ouro regularmente plantadas, os cocos maduros, amarelos. Via as roças de cacau se estendendo na terra onde antes fora a mata. Era belo. Nada mais belo no mundo que as roças de cacau. Juca Badaró, diante da mata misteriosa, sorria. Em breve, ali seriam os cacaueros, carregados de frutos, uma doce sombra sobre o solo. Nem via os homens com medo, recuando (AMADO, 2008, p. 40).

A imaginação futurista de Juca Badaró vence a situação presente vivida em meio às agruras da mata fechada, onde habitam as assombrações. Sua expectativa de ultrapassar os perigos dão a medida exata do que Tuan destaca como sendo a experiência. “A palavra ‘experiência’”, explica-nos o geógrafo sino-americano, “provém da mesma raiz

latina (*per*) de ‘experimento’, ‘experto’ e ‘perigoso’. Para experienciar no sentido ativo, é necessário aventurar-se no desconhecido e experimentar o ilusório e o incerto. Para se tornar um experto, cumpre arriscar-se a enfrentar os perigos do novo” (TUAN, 2013, p. 18). Ao longo de todo o romance até o momento derradeiro quando de seu assassinato, Juca Badaró se comportou exatamente como um homem compelido aos desafios, determinado a enfrentar de peito aberto seu antagonista na tentativa de posse de Sequeiro Grande. O mesmo se verifica quando das conquistas amorosas, a exemplo da prostituta Margot, ex-amante de Virgílio, e, de maneira surpreendente, após o casamento da sobrinha Don’Ana com o “pseudo” engenheiro João Magalhães, quando vítima de uma tocaia.

Seu espírito de rebeldia e sua experiência no comando dos jagunços o habilitaram às intempéries da vida, tanto que resistiu bravamente no leito de morte a ponto de pedir à sobrinha que lhe desse um filho que não teve com Olga e mais: que tivesse seu nome:

Juca Badaró morreu três dias depois, cercado pela família, tendo antes suportado com estoicismo a operação que o médico tentara para extrair a bala. [...]. Antes de morrer, Juca chamou Sinhô em particular, pediu que ele desse um dinheiro a Margot. Depois falou com o capitão e Don’Ana, agora o quarto estava cheio de gente:

- Quero um menino, hein, não se esqueçam! Um Badaró! – e pediu a Don’Ana alisando sua mão: - Ponha meu nome...

Olga fazia um berreiro escandaloso, mas Juca não ligou importância, morreu tranquilamente. Apenas lamentou, em suas últimas palavras, não poder ver a mata do Sequeiro Grande plantada de cacau (AMADO, 2008, p. 237-237).

O que de fato podemos evidenciar é que para Juca Badaró as terras do sem-fim constituíam o seu lugar de vivência, “a terra e a roça são o seu lar, mesmo que para defendê-las, seja preciso derramar sangue sobre a terra” (JESUS; LÉDA, 2020, p. 293). De forma, portanto, excessiva o irmão de Sinhô Badaró tudo fez para que Sequeiro Grande tivesse o carimbo de sua família. Com a sua morte, entretanto, essa aspiração declina, sendo suplantada pela ambição de Horácio da Silveira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das epígrafes que abrem nosso texto reporta-se ao genial José Saramago com quem Jorge Amado trocou correspondência entre os anos de 1992 e 1997. Semelhante pensamento do escritor português condiz diretamente com o projeto ensejado pelo escritor baiano quando da elaboração dos romances filiados ao “ciclo do cacau”. Um projeto que se identificasse com as suas experiências vivenciadas no Sul da Bahia, na região extremamente fértil para uma cultura exigente como a do cacau. Experiências trazidas à luz do dia por meio da criação de personagens pitorescos, espelhados em figuras emblemáticas do plano real, a exemplo de Sinhô Badaró, Horácio da Silveira e do próprio Jorge Amado quando menino. História e ficção irmanadas num romance do “excesso”, adubado da gana desmedida pelas terras nativas de Sequeiro Grande.

Um romance de conquista, conforme afirmarmos. Em torno dessa palavra, orbitam acepções compartilhadas por grande parte dos personagens, seja pela ânsia por dominar, por atrair pela sedução, por sujeitar pela autoridade, seja, enfim, por triunfar na guerra, o anseio mais premente. Um sentimento de topofilia – de apego à terra – inundou o coração e a alma de alguns personagens, bem com o seu oposto – a topofobia, mais evidente em personagens que se viram obrigados a nela viver, como foi o caso de Ester, sobretudo, e de Olga, esposa de Juca Badaró.

Caso curioso é Virgílio, o advogado dos “caxixes”, e sua relação com o visgo do cacau. Comportando-se, no início do romance, como alguém que estava de passagem e que aspirava a uma ascensão rápida para poder voltar ao Rio de Janeiro, sua terra natal, assim que foi apresentado a Ester, tudo mudou. O sentimento de repulsa dá lugar a uma conexão que beira à topofilia, visto estar estreitamente vinculada ao seu amor pela esposa de Horácio da Silveira. Ao invés de abandonar as terras do sem-fim em razão da morte prematura e abrupta de Ester, lá permanece, porque lá está o corpo da amada, lá está a jazer a sua fonte de vida.

O Virgílio amadiano assemelha-se ao Virgílio de Dante, de *A divina comédia*, na medida em que aparece como um guia de Ester no Inferno que se caracteriza a região cacauera, mergulhada na mata selvagem e

nos seus mistérios tenebrosos. Sob o seu influxo “civilizacional”, Ester se sente amparada e protegida, capaz de vivenciar a espaciosidade de que trata Tuan em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (2013). Infelizmente, com a vida ceifada, não teve como chegar ao Paraíso.

No que diz respeito ao clã dos Badaró, a palavra de ordem é ambição, travestida na cultura do cacau, tendo como pano de fundo a sensibilidade com a pintura, representada pelo quadro de uma paisagem tipicamente europeia, e a crença no poder da palavra de Deus, simbolizada pela leitura diária das Escrituras Sagradas. Sinhô Badaró tenta transpor para a arte e para a religião o significado maior de seus interesses que também se confundem com os interesses do irmão Juca Badaró e da filha única, Don’Ana. Pela posse de Sequeiro Grande morre-se de cabeça erguida. Pela manutenção da casa-grande uma mulher enfrenta sozinha a invasão dos jagunços. Num arroubo de febre, em nome de uma “urgência da terra”, como bem salienta Miguel Sousa Tavares no Posfácio ao romance, todos os excessos se justificam.

A mundividência ficcional de *Terras do sem-fim* caminha paralelamente à reprodução dos fatos ocorridos, relatados com rigor por quem conduz a história e acompanha o discurso dos poderosos. Publicado em meio à Segunda Guerra Mundial e durante a Era Vargas, essa obra-prima ganhou o mundo quando publicada pela editora de Alfred A. Knopf em Nova York. A partir de então, a projeção de Jorge Amado e de toda a sua saga do cacau se fez notória. A Bahia de Todos os Santos tornou-se épica, assim como seu maior escritor.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Terras do sem-fim*. Posfácio de Miguel Sousa Tavares. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 9ed.. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Cam-

pinas: Editora da UNICAMP, 2006.

DARDEL, Éric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JESUS, Janicleide Brandão de; LÉDA, Renato Leone Miranda. Paisagem, lugar e literatura: entre o cacau e os diamantes. In: PORTUGAL, Jussara Fraga (org.). *Geografias literárias: escritos, diálogos e narrativas*. Salvador: EDUFBA, 2020.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de (orgs.). *Qual o espaço do lugar? geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SANTOS, Rita de Cássia Evangelista dos. Uma viagem pelas terras do sem fim em busca da geograficidade da obra de Jorge Amado. In: GOMES, Ingrid Aparecida (org.). *A produção do conhecimento geográfico 2*. Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2018.

SARAMAGO, Ligia. Como ponta de lança: o pensamento do lugar em Heidegger. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de (orgs.). *Qual o espaço do lugar? geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TAVARES, Miguel Sousa. Posfácio: Um tributo a Jorge Amado. In: AMADO, Jorge. *Terras do sem-fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. Lívia de Oliveira. Londrina, PR: EDUEL, 2012.

_____. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Lívia de Oliveira. Londrina, PR: EDUEL, 2013.



**JORGE
AMADO**

**NAVEGAÇÃO
DE CABOTAGEM**



RASTROS DE EXÍLIO: LITERATURA E BIOGRAFIA

Marina Siqueira Drey

Das inúmeras entrevistas que Jorge Amado concedeu há uma a que volto com recorrência a fim de referenciar a declaração que diz: “Eu sou mesmo um romancista” (AMADO apud CADERNOS, 1997)¹. Tal afirmativa aparece na última linha da resposta dada a Antônio Fernando De Franceschi e Rinaldo Gama, quando o questionam acerca da variedade de gêneros de sua produção literária. A entrevista desperta interesse especialmente devido ao empenho de propor tão somente perguntas e reflexões no âmbito da literatura²; entregando-nos, portanto, a oportunidade de ler, assentir e/ou divergir do que diz o próprio Amado a respeito de sua obra. Nesse caso, não é difícil concordar com o autor diante de seus 21 romances publicados ao longo da vida, dos 18 – com *O país do Carnaval* (1931) – aos 80 anos – com *A descoberta da América pelos turcos* (1994)³.

1. A pergunta e resposta completas foram: CADERNOS (1997, p. 44): Sua obra ficcional é predominantemente voltada para o romance. Até mesmo contos o sr. escreveu pouco e fez apenas uma peça de teatro. Como o sr. vê estes gêneros? Jorge Amado: A gente pensa que estas técnicas de escrever são parecidas. Não são. No caso do romance e do conto, eu digo que são técnicas opostas. Você, para escrever um romance, precisa ter o domínio de um espaço e de um tempo muito mais amplos. No conto acontece o contrário. Para mim é muito mais fácil dominar as grandes extensões do que fazer sínteses, que é o que o conto exige. É por isso que eu me aventurei pouco em outros gêneros. Eu sou mesmo um romancista.

2. A entrevista ocorreu em 1996 para compor a *Cadernos de Literatura Brasileira: Jorge Amado* (1997). Na ocasião, aos 84 anos, Amado recebeu a dupla para responder cerca de 100 questões formuladas tanto por eles quanto por intelectuais convidados, foram citados: Ana Miranda, Dias Gomes, José Paulo Paes, Francisco Iglésias, Lília Moritz Schwarcz e Wilson Martins.

3. Esse livro, ao qual Jorge Amado se refere como “um romancinho”, foi uma encomenda editorial internacional de 1991. Teve a primeira publicação em francês em 1992 e no Brasil foi lançada em 1994.

E isto sabemos, da crítica especializada ao universo do seu público leitor, Jorge Amado é amplamente conhecido como um escritor de romances; mais: um consagrado escritor de romances, cuja vendagem alcançou milhões de exemplares, traduzidos para 48 idiomas e veiculados do norte ao sul equatoriais⁴. Ao lado dessa produção expressiva, entretanto, há outras obras, de outros gêneros, com menor visibilidade por parte do público. Exemplo disso é o livro de poemas intitulado *A Estrada do Mar* (1938) e as biografias *ABC de Castro Alves* (1941) e *Vida de Luís Carlos Prestes, O Cavaleiro da Esperança* (1942), títulos publicados entre seus 26 e 29 anos de vida.

A Estrada do Mar (1938)⁵ teve impressão em Estância (SE) em tiragem particular; foi uma edição de luxo com restritos dois exemplares (MARTINS, 1961, p. 34). A princípio, o livro seria intitulado “Cantigas do Pacote Voador: Poema de Viagem e de Angústia para Matilde” (RUBIM; CARNEIRO, 1992, p. 36), nome da então esposa, Matilde Mendonça Garcia Rosa. Jorge e Matilde assinaram a união em 1933 e o desquite em 1944, embora o relacionamento tenha acabado antes. Alguns dos poemas do livro foram publicados em 1939 no jornal *Dom Casmurro*, do qual o escritor era editor-chefe. Uma versão de um dos originais assim registra:

Presença no porto de Tocopilla

Eu te procurei nos desertos, nos oceanos a rios, nas montanhas e portos.
Costa do Pacífico, Golfo do México, oceanos de alga, marinheiros de carvão,
e o teu rosto se desdobrando num mistério de peixes e tartarugas.

Tu vais no mar caminhando, és navio, és peixe, és água, teu rosto já não existe,
agora é só oceano.

No porto de Tocopilla, em todos que vejo te vejo: nos marinheiros do cais,
na procissão com os santos, no comércio de chineses e no gran poeta chileno,
sem cabeleira, sem versos, levando um anjo pela mão.

Mas só as gaivotas te conhecem, voam em torno do teu rosto de água,
beijam teus olhos e te trazem peixes.

4. A despeito das enérgicas ressalvas acadêmicas na recepção dessa obra, sobre as quais não me deterei neste texto.

5. Meu recorte de *A Estrada do Mar* (1938) está a serviço da motivação biográfica em delinear a vida de Amado no contexto e imediações da reunião documental do Acervo Mala de Jorge Amado. A análise crítica dessa produção literária é feita por Roberta de Fátima Martins, companheira de pesquisa no nuLIME, e estará disponível em sua tese de doutorado, cuja previsão para defesa e publicação é 2022.

(ACERVO MALA DE JORGE AMADO, 2021, doc. 210).

Por parte dele, a ideia da veiculação dos excertos foi motivada em razão da edição da obra ser, “reduzida, fora de mercado, e [com] os poucos exemplares distribuídos entre raros amigos do autor.” (AMADO, 1938 apud TÁTI, 1961, p. 101). Quanto à forma, vê-se que atende ao poema em prosa, sendo tais textos uma “terceira via da modernidade literária [...]. Inspirados por forte carga subjetiva, eles apresentam uma linguagem despida de requintes e próxima da anotação íntima” (PAIXÃO, 2012, p. 273). Especialmente em relação à análise e à recepção de *A Estrada do Mar* (1938) não se ouviu sequer ruído, o que poderia ser justificado pela exígua quantidade de exemplares, não fosse a publicação no periódico supracitado. Por fim, passou despercebido tanto pela crítica quanto pelos pares do escritor (ALMEIDA, p. 158, 1979).

A apreciação da obra de Amado voltava-se a seus romances, que nortearam a produção a qual a crítica convencionou denominar “primeira fase”: vai até os *Subterrâneos da Liberdade* (1954) e tem como característica macro o engajamento político-partidário, aproximando-se do realismo socialista, faz-se como denúncia às desigualdades socioeconômicas vigentes, exercício empreendido em *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935) e *Capitães da Areia* (1937), por exemplo. Tal recorte coincide com o relacionamento entre Jorge Amado e o Partido Comunista Brasileiro – PCB (na época Partido Comunista do Brasil), do qual se aproximou objetivamente em 1932, no ano do seu 20º aniversário, ao se filiar à Juventude Comunista sob incentivo de Rachel de Queiroz, a quem conheceu no Rio de Janeiro. A escritora da denominada “geração do romance de 30”, então com 21 anos, ficou entusiasmada com a publicação de estreia desse que passou a seu “camarada”.

O processo de alinhamento de Jorge Amado aos preceitos do Partido ocorreu progressivamente. Destaco sua atuação como Deputado Constituinte (1946 a 1948), cujo mandato durou dois anos devido à cassação de registro do PCB e imediata ilegalidade de seus membros. Ao recuperar essa trajetória, em entrevista a Alice Raillard⁶, ele fala:

6. A entrevista ocorreu em 1985, quando ele tinha 73 anos, e está publicada no *Conversando com Jorge Amado* (1990), livro no qual Alice Raillard, tradutora da obra de Amado para o francês, e seu entrevistado constroem vasto e consistente documento biográfico e crítico acerca da vida e da produção intelectual de Amado.

Eu não era um dirigente do Partido, eu exercia funções de direção, mas não detinha funções para as quais tivesse sido eleito. Não era membro de comitê nenhum. Era um membro de base. A única diferença é que eu não pertencia a nenhuma célula, trabalhava diretamente ligado à alta direção do Partido (AMADO, 1990 apud RAILLARD, 1990, p. 264).

Essa relação direta com a “alta direção do Partido” pode ser lida como mote para a elaboração da biografia em homenagem a Luiz Carlos Prestes poucos anos antes, uma vez que, ao escrever sobre a vida desse ícone comunista brasileiro, admite que foi “servir à campanha que pedia pela sua anistia” (AMADO, 1990 apud RAILLARD, 1990, p. 104). Na ocasião da redação do livro, 1941-1942, Prestes estava preso no Rio de Janeiro fazia cinco anos, desde março de 1936, quando foi encontrado pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) em uma casa no Méier que lhe servia de esconderijo.

Organizo as etapas de engajamento partidário-literário de Jorge Amado, no contexto até então mencionado, em três momentos, sendo eles: i) introdutório, mais marginalizado dentro Partido, quando se filia à Juventude Comunista e se esforça em fazer romance proletário⁷; ii) momento da consolidação do estereótipo de *escritor representante do povo* com vistas à noção de *escritor para o povo*, no sentido da função pragmática que essa criação literária cumpriu. Isto é, após a sucessão de seus romances, o engajamento ideológico conseguiu ser visto na intenção de objeto político conscientizador de classe; iii) momento da ascensão à militância explícita, quando se tornou representante legislador do PCB; sendo que, para chegar a tal, o papel de escritor intelectual com apelo popular foi basilar. Afinal, que função primeira teria o “romancista do povo”⁸ senão a de espalhar para o mundo a história de seu herói? Daí decorre, por conseguinte, a elaboração da biografia cuja primeira publicação saiu pela Editora Claridad com o título *Vida de Luís Carlos Prestes, el Caballero de la Esperanza*.

7. Digo em referência à nota introdutória de *Cacau*, na qual escreve: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?”

8. Em referência ao *slogan* da campanha que o elegeu, como o candidato mais votado, em São Paulo (1945): “Para Deputado Federal Jorge Amado, romancista do povo”.

Jorge Amado faz alusão à função pragmática desse texto em correspondência enviada de Buenos Aires a Joaquim, em 8 de dezembro de 1941: “Creio que vai ser um livro bom e *útil*.” (ACERVO MALA DE JORGE AMADO, 2021, doc. 924, grifo meu), disse ele. Também para tratar da biografia, quatro dias antes, escreve ao Tenente Antonio Bento Monteiro Tourinho:

Buenos Aires, 4 de dezembro de 1941. Meu caro Tourinho: um abraço. Como você deve saber estou escrevendo uma biografia de Prestes. Parece que não vai ser um livro ruim, estou gostando mais ou menos do que já está escrito. Agora acontece o seguinte: a minha maior dificuldade é reunir material aqui. Com um esforço filho da puta consegui muita coisa, mas ainda me falta muito material e o livro tem que estar pronto em dezembro já que deve sair e janeiro, no mês de aniversário de Prestes” (ACERVO MALA DE JORGE AMADO, 2021, doc. 957).

A dificuldade para encontrar material era compreensível, pois tanto a família de Prestes – Leocádia, Anita, e Lygia (mãe, filha, e irmã) – estava exilada no México quanto o próprio biógrafo encontrava-se expatriado, tendo desembarcado em terras argentinas em junho de 1941. Isso porque a redação da biografia seria inviável no Brasil estacionovista, cujas perseguições, ameaças e prisões aos aliados da causa comunista eram comuns. Jorge Amado havia sido preso em 1936 acusado de participar do Levante de 1935 (“Intentona Comunista”), depois em 1937, dada a extinção de liberdade política estabelecida pelo Estado Novo. Também em 1937, em frente à Escola de Aprendizes de Marinheiros de Salvador, 1694 exemplares de seus romances foram queimados em praça pública: “Incinerados vários livros considerados propagandistas do credo vermelho”, anunciava a manchete do Jornal do Estado da Bahia, de 17 de dezembro.

Diante da sucessão de tais acontecimentos e da tensão contínua vigente, Amado entende a necessidade de sair do país para escrever a biografia. Alice Raillard indaga-o a respeito da obrigatoriedade do ato do exílio em 1941⁹, ao que Amado responde:

9. A pergunta feita por ela foi: “Em 1941 Você foi obrigado a deixar o Brasil?” (RAILLARD, 1990, p. 125).

Fui expressamente obrigado. As dificuldades, eram grandes, a situação se agravava muito em 39. Em 39, Vargas fizera uma série de discursos em Minas Gerais, onde tomou posição, colocando o Brasil praticamente ao lado do Eixo, das forças nazifascistas. Desde então a repressão foi muito forte, muito violenta, foi um momento em que o PC foi praticamente aniquilado, houve torturas e prisões em massa. Nos 39-40, eu era preso sem cessar – a todo momento, fosse pelo 7 de setembro, pelo 1º de maio, em todas estas datas eram detidas quantidades enormes de pessoas a fim de garantir a ordem. E em 41, diante da decisão de escrever um livro sobre Prestes e da impossibilidade de fazê-lo no Brasil, fui para a Argentina, onde fiquei, sem passaporte. Deixei o Brasil sem quaisquer papéis, atravessei a fronteira e ali fiquei. Eu sequer tinha uma identidade. E lá, assim que cheguei, comecei a atuar politicamente; aliás, para mim era impossível retornar ao Brasil. Lá, eu escrevi (AMADO, 1990 apud RAILLARD, 1990, p. 125).

Na Argentina recolhe e recebe material, escreve e publica a biografia, que teve tradução para o espanhol feita por Tomás Pompeu Accioly Borges. Três meses após o lançamento do livro, Getúlio Vargas declara apoio aos Aliados e o Brasil oficialmente entra na Segunda Guerra Mundial. Jorge Amado (2006, p. 53) relembra como o episódio repercutiu no grupo de exilados:

Vou visitar Júlio de Mesquita Filho para comunicar-lhe a decisão tomada na reunião de Montevideu pelos exilados comunistas, ratificada na véspera em Buenos Aires: dado que o Brasil declarou guerra ao eixo nazifascistas, colocou-se ao lado das Nações Unidas, nosso lugar, nosso posto de combates é na pátria, o tempo do exílio terminou, a nova tarefa é ajudar o governo no esforço de guerra. Recito meu relambório com convicção e jactância, Julinho Mesquita, ouve-me com boa educação e ceticismo: – Vocês vão se entregar à polícia? É demais.

Sim, era muito, e ele especulou sobre os riscos, tanto que deixou no Uruguai, para onde foi após finalizar a biografia, o material que levou, recolheu, recebeu, e produziu nesse período de exílio. Constituem essa reunião documental: correspondências, fotografias, contratos editoriais, reportagens, recortes de jornais, textos políticos, originais de comunicações orais, e textos literários em prosa e em versos, não somente relacionados a Luiz Carlos Prestes. Compõem o rol, por exem-

plo, originais de *Terras do Sem Fim*, publicado em 1943, bem como originais de *Agonia da Noite*, embora título do segundo tomo da trilogia dos *Subterrâneos da Liberdade* (1954), diz respeito a um romance inacabado e nunca publicado.

Relaciona-se ao abandono desses papéis no exílio, a declaração que Amado registrou no seu *Navegação de Cabotagem* (2006, p. 13-14) a respeito dos anos de envolvimento com o PCB:

Tantos anos depois de ter deixado de ser militante do Partido Comunista, ainda hoje quando a ideologia marxista-leninista que determinava a atividade do Partido se esvazia e fenece, quando o universo do socialismo real chega a seu triste fim, ainda hoje não me sinto desligado do compromisso assumido de não revelar informações a que tive acesso por ser militante comunista. Mesmo que a inconfidência não mais possua qualquer importância e não traga consequência alguma, mesmo assim não me sinto no direito de alardear o que me foi revelado em confiança. Se por vezes recordo, sobre tais lembranças não fiz anotações, morrem comigo.

O rompimento com o partido se deu oficialmente em 1955, o que faz dessa passagem uma menção a acontecimentos de mais de 20 anos de relações. Por certo, muitas narrativas ficaram ocultas e assim se manterão sob a égide do silêncio, todavia nem todas. Ao menos parte do material deixado em Montevidéu constitui o que hoje se denomina Acervo Mala de Jorge Amado: designação que remete à forma a qual foi reunido no exílio, em uma mala. Essa “bagagem”, que está vinculada ao Núcleo Literatura e Memória – nuLime da UFSC e abriga 1543 páginas de documentos entre os diferentes gêneros citados anteriormente, foi doada por Leonor Scliar, filha da militante comunista que a guardou quando o escritor retornou ao Brasil, em 1942. Rosa – cujo (cod)nome foi uma escolha para homenagear Rosa de Luxemburgo – tentou devolver a mala para Jorge, que nunca retornou tais tentativas, segundo contou a herdeira do espólio.

Presença no porto de Tocopilla, assim como os dois excertos das correspondências enviadas a Joaquim e a Tourinho, participam dessa coleção e assim se apresentam em suas materialidades:

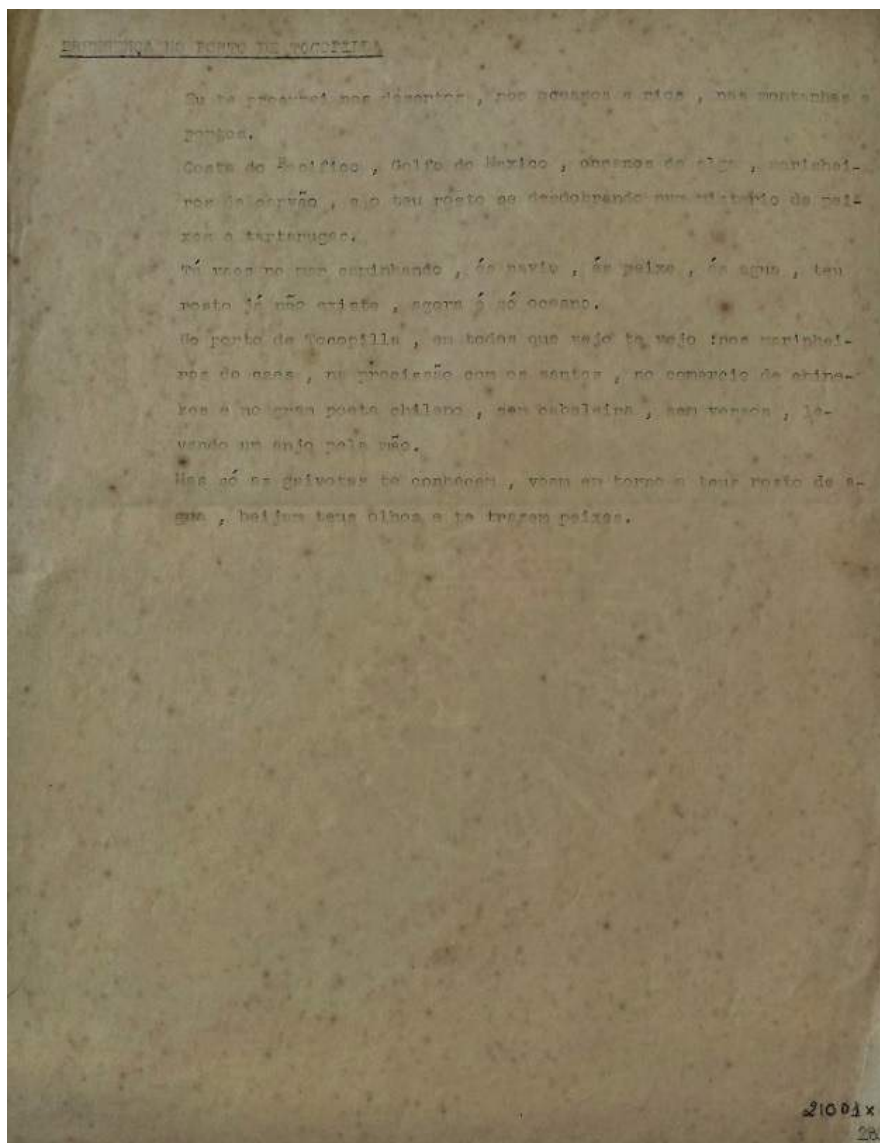


Figura 1: Original de Presença no porto de Tocopilla.
Fonte: Acervo Mala de Jorge Amado, doc. 210 (2021).

Buenos Aires, 8 de dezembro de 1911.

Velho Joaquim: um abraço. Lemado com voce porque voce nao da qssida de encha-
ver umas linhas a meus confrades escritores, nem mesmo para dar lembranças,
quero lhe mandar dizer que sua vitoria é completa porque o ritmo de traba-
lho nao diminuiu. Apesar de nao termos aqui a sua experiencia vamos navegando,
fazendo alguma coisa, pretendendo fazer ainda mais. Pedi ao Pedro que lhe
mandasse seu artigo sobre o Coelho de Souza. Escrevi a ele mandando o ar-
tigo, pedindo a conferencia completa, etc. Creio que ele gostara. Voce que a-
chou viu a carta na "La Hora" e a noticia de hontem, domingo, sobre os vives
dos estudantes de Porteleza e esse seu amigo. Essa noticia veio numa carta
do Rio de uma pessoa daquela revista. Prova que os chingamentos de ledão
do radio não pegaram, não valeram mesmo nada, o que ainda mais me animou na
minha intencão de continuar a ser cada vez mais útil ao meu povo.

Agora, veino, o motivo central dessa carta: estou trabalhando o mais que posso
na biografia. Voce sabe que a vaidade não é mesmo uma das minhas qualidades
e por isso acreditara que, ao lhe dizer que ela está me agradando, estava es-
tando dando a minha opiniao e a do engenheiro e do Pedro sobre. Creio que
você será um livro bom e util. Pense então em que seria talvez util fazer a-
qui uma edição de 500 exemplares, em papel de jornal, do original, para a ter-
ra e manda-la, de modo que chegasse, para lá. Poderia ser util para animar
a gente, mostrar o heroismo da familia do biografado, enfim uma multidão de
coisas. Sobre isso queria muito saber sua opiniao, sobre a coisa em geral
e sobre os detalhes. Gostaria que voce dedicasse uma parte desse tempo que
voce sabe espichar como ninguem a pensar nesse assunto e me mandasse di-
zer algo. Fazemos ou não, aqui ou lá, como a edição, tiregem, como mandar.
É uma pena que voce não possa ler o livro antes dele ser publicado. Sem
dvida me iria ser muito util a sua leitura anterior. Mas, nem tudo é como a
gente quer.

Voce viu o artigo do Redo sobre o AECY Está aí: confesso que fiquei vaidoso.
Não adianta mentir. A verdade é que fiquei meio besta quando li o bicho.
É o meu poema sobre F. de Aoronhay Como voce vê estou invadindo seus domi-
nios poeticos. Não é só voce quem faz poesia. Sabado faço uma conferencia

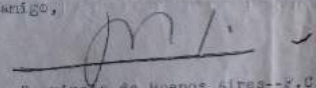
92401A

Figura 2: Excerto de correspondência enviada a Joaquim.
Fonte: Acervo Mala de Jorge Amado, doc. 924 (2021).

Buenos Ayres, 4 de dezembro de 1941.
meu caro Tourinho: um abraço.

Como voce deve saber estou escrevendo uma biografia de Prestes. Parece que não vai ser um livro ruim, estou gostando mais ou menos do que já está escrito. Agora ~~me~~ acontece o seguinte: a minha maior dificuldade é reunir material aqui. Com um esforço fílimo da puta consegui muita coisa, mas ainda me falta muito material e o livro tem que estar pronto em dezembro já que deve sair em janeiro, no mês do aniversário de Prestes. Pompeu está fazendo a tradução ao mesmo tempo que escrevo. Estou trabalhando ininterruptamente, todas as noites. Ora, seu Tourinho, uma parte importante da vida de Prestes é o tempo passado si no Uruguay. Tem muita gente que tem dados e dados ótimos. Eu já aporrinhei o Garçon de todas as formas para que os reunisse para mim mas não consegui nada. Resolvi recorrer a voce. Voce quer se encarregar desse trabalho sem duvida chato e cansativo para voce mas essencial para o livro de procurar as pessoas que conheceram Prestes si, que sabem fatos, etc. Todo detalhe é util por mais inutil que possa parecer. Es muita gente que pode dar dados, o Garçon pode lhe informar de uma porção. Eu, de minha parte, lhe ficarei muito grato. De outro lado peço a voce pessoalmente os dados que sobre o movimento de 35, vida de prisão e Brasil depois de 35 ~~me~~ voce conheça. E se se relacionam com Prestes, melhor. Qualquer detalhe é util, não se esqueça disso. E não se esqueça tambem que meu problema é um problema de tempo. Eis porque lhe peço urgencia, urgencia, urgencia.

O pessoal todo, Pompeu, Meta, etc. manda-lhe abraços. Recomende-me á sua companheira e abraça o seu companheiro e amigo,



galle Bonifacini, 1149--Santos Lugares--Provincia de Buenos Aires--R.C.P.

98702AG 1030

Figura 3: Excerto de correspondência enviada a Tourinho.
Fonte: Acervo Mala de Jorge Amado, doc. 957 (2021).

Se as transcrições anteriormente lidas nos permitiram acessar o conteúdo do que Jorge Amado datilografou – ao menos o teor, no caso dos excertos das correspondências –, o acesso ao suporte desses textos é capaz de fornecer indícios de seu contexto. Marcadas pela ação do tempo, as páginas trazem pistas em si. A olho nu, por exemplo, comparando os três documentos, já se nota que os originais do poema em prosa sofreram mais com o decurso dos dias, dadas as marcações de umidade em toda a extensão da página. Além disso, fica evidente a dificuldade na leitura dessas linhas, cuja marca da tinta foi sendo apagada pela passagem dos anos. Sem demora, um observador alheio às discussões empreendidas neste texto seria capaz de levantar a hipótese para o que já sabemos: *Presença* e as correspondências foram escritas em período diferentes, sendo aquela mais distante e estas mais recentes.

Nesse contexto em que conhecemos a data de publicação do poema (1938) e lemos o local e o dia de redação das cartas (1941), essa informação não nos salta aos olhos enquanto descoberta. Todavia, isso ocorre enquanto interpretação a partir da recuperação mnêmica do depoimento¹⁰ de Jorge Amado acerca das condições em que chegou ao exílio, quase que caminhando contra o vento, sem lenço e sem documento¹¹, segundo registrou. Como sabemos, a página de *Presença* – assim como as dos demais originais com poemas de *A Estrada* – dizem que não foi bem assim, pois, o que se pode inferir até aqui, aponta para Jorge saindo do Brasil com mais do que anunciou. É isso ou... alguém posteriormente levou esses papéis para ele.

Lendo *Navegações de Cabotagem* (2006) atrás dos pedaços de memória que pudessem fornecer informações sobre o que fez, com quem andou e quem, ou se, recebeu alguém enquanto vivia entre Buenos Aires e Montevideú, deparamo-nos com seis passagens dos anos de 1941-1942. Porém nem todas falam do exílio, como a primeira, que registra uma noite de 1942 no Rio de Janeiro, quando Amado e outros cinco presos foram soltos na Polícia Central, após os retira-

10. Recupero o recorte: Deixei o Brasil sem quaisquer papéis, atravessei a fronteira e ali fiquei. Eu sequer tinha uma identidade. E lá, assim que cheguei, comecei a atuar politicamente; aliás, para mim era impossível retornar ao Brasil. Lá, eu escrevi. (AMADO, 1990 apud RAILLARD, 1990, p. 125).

11. Em referência aos versos de *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso (1967).

rem da Casa de Correção, onde esteve preso logo após ao retornar do Uruguai. Das demais memórias, destaco as que fazem menção à Maria a Chinesa:

Curitiba, 1941. Paixão – Maria a Chinesa desembarca com armas e bagagens na cama do hotel de Curitiba, aproveitamos cada minuto da noite de esponsais, agora e sempre, ai cu ladrão!

Buenos Aires, 1942. Separação – Maria a Chinesa arrecada armas e bagagens, amanhã irá embora, aproveitamos cada minuto da noite da despedida, agora e nunca mais, ai cu ladrão! (AMADO, 2006, p. 67, grifos meus).

As datas e os respectivos locais direcionam à formação de algumas hipóteses sobre a trajetória de Jorge Amado no recorte temporal em foco. Se fidedignas, nos contam que o escritor partiu de Curitiba para o exílio, ou Curitiba antecedeu a cidade/local de embarque –considerando a alusão ao contexto político do Brasil e do mundo, “armas”, e à viagem, “bagagens” –. Também se nota que a intimidade da noite descreveu um casal em matrimônio – “noite dos esponsais” –, e não somente um encontro eventual, o que pode ser corroborado pela separação, que data de 1942. Ainda, é possível supor que Maria a Chinesa compartilhava com Jorge a militância, pois foi ela quem chegou “com armas e bagagens”.

Levando em conta o cotejamento das correspondências do Acervo, é possível dizer que Amado esteve com quem denominou “Maria a Chinesa” no máximo até o final de fevereiro de 1942, porque depois disso mudou-se para Montevidéu. Por fim, ainda conseguimos deduzir que ou Jorge estaria em um relacionamento extraconjugal, ou mesmo ele e Matilde teriam terminado o casamento extraoficialmente, dado que seu desquite foi cumprido apenas em 1944. De toda forma, antes de denunciar uma relação íntima do escritor com outra mulher, pois isso ele mesmo fez ao publicar o livro de memórias, o Acervo Mala de Jorge Amado foi capaz de trazer uma identidade, um nome próprio, um contexto para o registro generalizante dos nomes de mulheres que o escritor optou por criar para *Navegação*:

Nesta navegação de cabotagem nomes de mulheres foram, por um motivo ou outro, substituídos pelo nome único de Maria, nenhum mais belo: Maria cada uma, todas elas, passageiras embarcadas nas escalas, sombras fugidas no cais do porto, de porto em porto, ciranda do velho marinho (AMADO, 2006, p. 09-10).

Ironicamente, a personagem que desponta da Mala também se chamava Maria, Maria Cruz. Assinava “Maria Cruz Amado”, denominava-se “esposa”, questionava o que em correspondência chamou de “estúpida trindade” – a lei, a igreja e a sociedade – e foi uma importante militante do círculo dos exilados. Era Maria, não Jorge, quem se comunicava com Prestes. Em carta que ficou no arquivo, dentre outros tópicos abordados, responde ao pedido do escritor para que ela passasse uma informação ao líder preso: “Vou consultar o pessoal sobre o recado que você me pede para Prestes, se não houver o inconveniente de interceptarem as cartas, fique certo que darei.” (ACERVO MALA DE JORGE AMADO, 2021, doc. 894-895). Seu texto me fez a construir como uma mulher determinada, insubordinada, corajosa; refutou o *status quo* “divinatório dos romancistas e poetas”, não chamou portavoz nem se furtou do adeus: falou a Jorge que nunca mais escreveria a ele, pois não se entendiam “mesmo nem por carta”. Ilustro:

etc. Isso por ocasião do desfecho dos dias
Essa é a última vez que lhe
escrevo. Pense que não nos conhecemos
de mais. mesmo nem por carta.
Agradeço por mim e por sempre
as felicitações. Sabemos que elas
são sinceras. Desejamos também que
v. seja muito feliz. Esperamos ter
o prazer de ler em breve seu
manuscrito e que ele reflita as suas
passadas histórias.
+ que devo dizer-lhe adeus
Bs. As. 21-5-42. Maria

Figura 4: Excerto de correspondência de Maria José Cruz.
Fonte: ACERVO MALA DE JORGE AMADO, doc. 895 (2021).

No período em que formavam um casal, compartilharam eventos sociais distintos. Além disso, Maria assessorou Jorge enquanto ele redigia a biografia de Prestes. Em um rascunho não finalizado, há o início de uma correspondência em que ela escreveu:

Caríssimas Senhoritas Rosalía e Noemí: Tendo estado Jorge bastante ocupado esses últimos dias com a biografia de Luiz Carlos Prestes (a sair em janeiro próximo) e alguns outros trabalhos urgentes, inclusive o preparo de outra conferência que realizará desta vez na sede da A.I.A.P.E de Buenos Aires, no dia 13 deste, tomei o encargo, para mim bastante agradável, de despachar sua correspondência. Coube a mim, portanto, enviar-vos a cópia da palestra que meu esposo realizou aí no vosso bem organizado “Liceo Rosarino de Mujeres” (ACERVO MALA DE JORGE AMADO, 2021, doc. 826).

Na pesquisa por outros vestígios dessa personagem na narrativa biográfica em questão, encontrei a seguinte passagem em *O partido comunista que eu conheci* (1988), de João Falcão:

Eu precisava conseguir um endereço seguro para corresponder-me com minha família no Brasil. Não podia dar o da pensão onde morava porque a minha correspondência, presumivelmente, seria violada e o serviço secreto brasileiro podia me localizar. Pedro Mota Lima resolveu esse problema para mim. Deu-me o endereço de uma brasileira de cognome Maria Torres (Maria José Cruz), que vivia em Buenos Aires. Era uma moça muito bonita, jovem e gentil e uma pessoa de toda confiança (FALCÃO, 1988, p. 158).

Munida da descoberta de seu segundo nome e sabendo que Maria se casou com Thomás Pompeu Accioly Borges¹², busquei por algum rastro digital dessa atuante “camarada”. Encontrei. O site Family Search <www.familysearch.org> dispõe de informações relativas a sua árvore genealógica e nele lemos que nasceu em 3 de maio de 1914. Logo, tinha 27 anos quando partiu para Buenos Aires. Já a data de falecimento foi identificada graças a publicação do Boletim Administrativo do Pessoal/Senado, nº 3109, que arquivou o processo de nº 009440/04-6 movido em seu nome devido ao falecimento em 02/10/2000, então

12. Jorge Amado recebeu uma carta de Pompeu, seu então amigo e tradutor, contando sobre o relacionamento – e previsão de casamento – com Maria.

com 86 anos. Novamente no Family Search uma grata surpresa: posta-da por Gabriel Freceiro de Miranda Filho, vi a primeira foto de Maria:



Figura 5: Maria José Cruz.
Fonte: Family Search (2021).

Por fim, Maria Cruz¹³ foi embora, separou-se e, tempos depois, “disposta a representar pela segunda vez essa pantomima”, como dito, casou-se com Pompeu Borges. Assim, findado o relacionamento entre Maria e Jorge, cessaram os envios de lembranças, beijos e abraços que os correspondentes de Amado emitiam a ela. Em contrapartida, novos votos de saúde, abraços e beijos começaram a aparecer..., mas essa é uma história para outra oportunidade. (Spoiler: Matilde chega a Montevidéu)¹⁴.

13. A trajetória recém descrita dessa personagem na narrativa biográfica de Amado é uma síntese de sua presença tanto no Acervo quanto na minha dissertação de mestrado – “‘Não fiz anotações, morrem comigo’: O arquivo e a lacuna biográfica de Jorge Amado” –. Os arquivos relativos ao nascimento, aparência e morte – vide portal para compartilhamento de dados genealógicos e publicação do Boletim Administrativo do Senado – foram identificados no curso da redação de minha tese, com previsão de defesa e publicação para 2022. Após isso, novas informações vieram à tona a partir da pesquisa de Thalita Coelho, que localizou e recebeu o material que a própria Maria José Cruz guardou do período de sua militância política e relacionamento com Jorge Amado; esses documentos integram sua tese com defesa em agosto de 2021, a ser publicado no ano corrente.

14. Na minha dissertação deliniei tanto a presença de Matilde Garcia Rosa junto a Jorge Amado no Uruguai quanto a relação, e possível motivo do rompimento, com

REFERÊNCIAS

ACERVO MALA DE JORGE AMADO. Núcleo Literatura e Memória (nu-Lime). Centro de Comunicação e Expressão. Universidade Federal de Santa Catarina, 2021.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Jorge Amado: política e literatura*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1979.

AMADO, Jorge. *Navegação de Cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

BRASIL, Senado Federal. *Boletim Administrativo do Pessoal*, nº3109, de 29 de outubro de 2009, p. 04. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/arquivos/boletim/2004/10out/Bap3109.pdf>. Acesso em: março de 2021.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Jorge Amado. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 3, 1997.

FALCÃO, João. *O partido comunista que eu conheci – 20 anos de clandestinidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1988.

FAMILY SEARCH. *Maria José Cruz Borges*. Disponível em: <https://www.familysearch.org/tree/pedigree/landscape/LRYY-7YX> Acesso em: março, 2021.

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

PAIXÃO, FERNANDO. Poema em prosa: poética da pequena reflexão. *Estudos Avançados* (USP. Impresso), v. 26, p. 273-286, 2012.

R AILLARD. Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Trad. Annie Dymet-

Tomás Pompeu Accioly Borges, de quem era amigo e por quem a biografia de Prestes foi traduzida para o espanhol, como dito anteriormente.

man. Rio de Janeiro, Record. 1990.

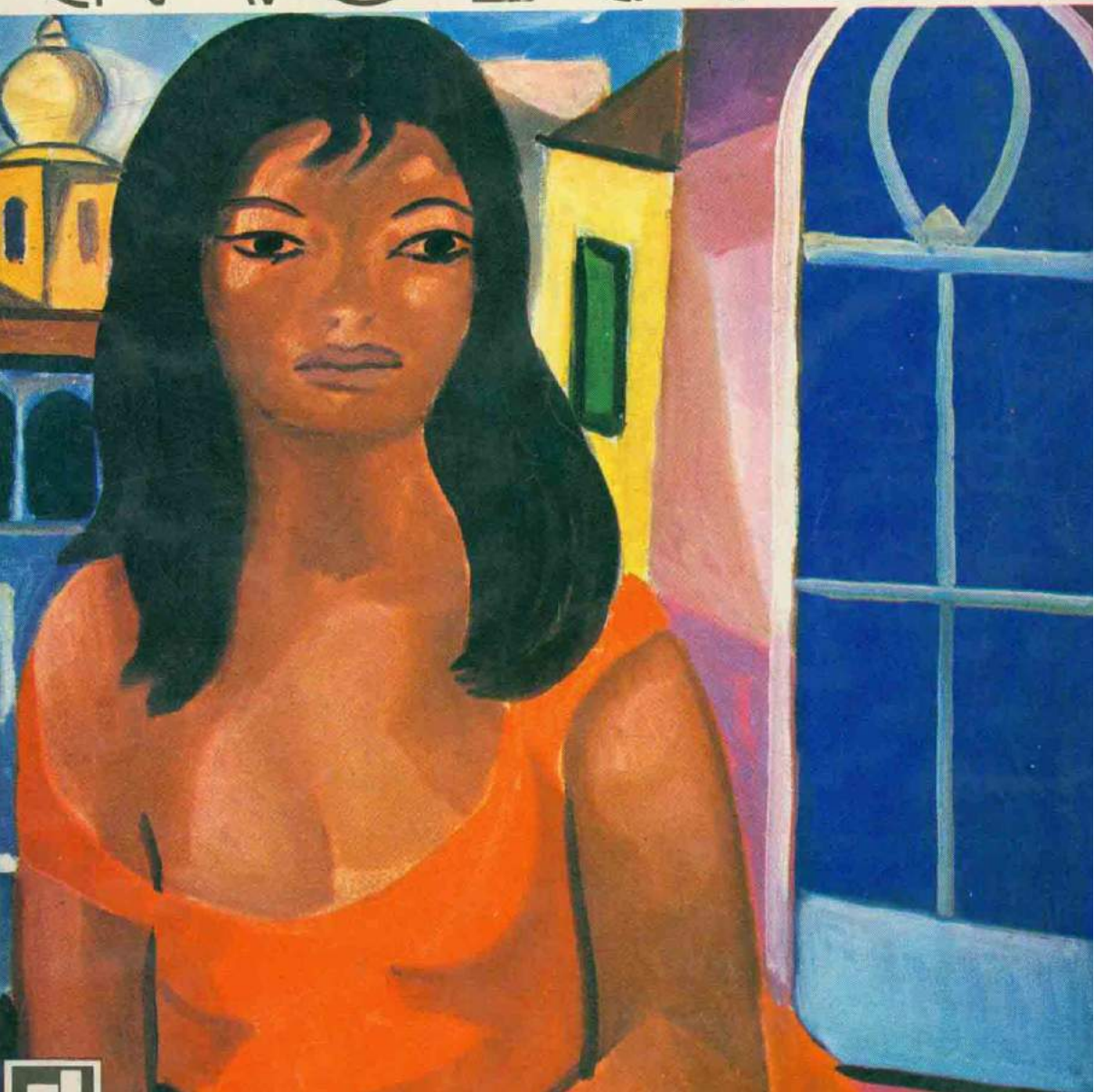
RUBIM, Rosane. CARNEIRO, Maried (orgs.). *Jorge Amado 80 anos de vida e obra: subsídios para pesquisa*. Salvador: Casa das Palavras, 1992.

TÁTI. Miécio. *Jorge Amado: Vida e Obra*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

JORGE AMADO

GABRIELA

CRAVO E CANELA



O JORGE AMADO QUE LEREI PARA SEMPRE

Michel Peterson¹

À minha filha caçula, Gabriela,
que nasceu em Porto Alegre...
mas, em uma outra vida,
talvez na Bahia.

E a Louise Jutras,
minha falecida esposa,
que, como Jorge, amava
As Férias do Sr. Hulot.

Na entrada do apartamento em que moro, em Montreal, reina uma reprodução, bem conhecida dos turistas, de uma pequena cerâmica de 15 cm x 15 cm, azul e branca, realizada por Udo Knoff e reproduzida pelos Studios Kiko Farkas, e que comprei há seis ou sete anos na Bahia, na loja da Fundação Casa de Jorge Amado. Nela, o orixá Exú, desenhado por Carybé, o “gêmeo” de Jorge, é acompanhado desta frase-amuleto: “Se for de paz, pode entrar.” Essas sábias palavras, que simbolizam tantos limites e caminhos que se cruzam, estão em *Navegação de cabotagem*, entre as entradas “Frankfurt, 1976 – o agente gratuito” e “Praga, 1951 – Sibelius”². Ali, nas “memórias que jamais escreverá”, Jorge Amado discorre sobre o que me atrai em sua obra, há tanto tempo, e me leva a amá-lo profundamente: uma relação com as pessoas e com a vida fundada na camaradagem, na hospitalidade e na compreensão da modéstia. Isso não significa, no entanto, deixar-

1. Traduzido do francês pela Prof^ª. Patrícia Chittoni Ramos Reuillard. Agradeço à Prof^ª. Renata Azevedo Requião por ter me ajudado a encontrar no continente amadiano as citações apropriadas.

2. AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem*, São Paulo: Cia das Letras, 2012, p. 75.

-se subestimar ou levar pela complacência, pelo contrário: “não nasci cortesão, nasci amigo”³. E a forma quase sempre convencional de suas inúmeras e encantadoras narrativas apenas favorece a amizade de afetos, o vínculo, a convivência, pois em sua potência transferencial, em sua força, eles reclamam o espaço de uma comunidade vindou-ra, impossível e, portanto, necessária, necessária porque impossível. Isso tem a ver com o que Derrida chamava de “política da amizade”: pela lógica complexa da amizade e da hostilidade – na essência, uma jamais existiria sem a outra –, ela não se resume à relação fraterna, mas, antes, a desconstrói, avançando para um juntar (voltarei a isso) que implica, na injunção comandada pela fala que um sujeito dirige a outro, para além dos gêneros (masculino/feminino), uma luta contra a pulsão de destruição que abate os humanos.

É por essa razão que, desde a primeira vez em que li Jorge Amado – não sei mais quando foi, provavelmente antes mesmo que eu soubesse ler, bem antes, desde aquele tempo em que eu aspirava a ler –, desde essa inacreditável vez, essa vez sem vez, perdida na noite dos tempos, eu o amei, amei sua obra, amei a língua baiana na qual ele afirma escrever o jogo infinito entre a amizade e a inimizade, o movimento da vida e da morte. No início, quando eu era bem jovem, muito jovem, e morava num país do Norte, um país frio, sim, no início da minha leitura infinita, ele me fazia sonhar e eu esmorecia diante das miragens folclóricas, tanto mais que ele se dizia “melhor escritor em guarani do que em português”⁴. Não obstante, com ele – e com Clarice Lispector –, eu descobria um Brasil que se instalou tão poderosamente em mim que nele fiquei quase dez anos. Porque Jorge se tornou uma espécie de amigo secreto, invisível, um mistério em mim, quase um segredo de alcova. E, ao mesmo tempo, público, muito público, pois ele ia ao encontro de minhas preocupações “políticas” e “sociais”, cada vez mais urgentes, que ele já reconhecia com tamanha força. Quando leio hoje que foi amigo de Harry Belafonte e de Paul Robeson, penso em minha mãe; e quando leio que encontrou Enver Hodja, penso em meu pai e em todos os livros comunistas, marxistas-leninistas, trotskystas, amigos-inimigos, e tantos outros, que ele me apresentou

3. *Ibid.*, p. 73.

4. *Navegação de cabotagem*, p. 20.

na enorme livraria que fundara. Quando o leio hoje, são todos esses amores e todos esses combates que me voltam.

Na época, eu não percebia bem que sua obra não era apenas um “fenômeno literário”, mas que também era um “fenômeno sociocultural”⁵. Compreendi isso mais tarde, na verdade bem tardiamente, quando deixei para trás o sonho comunista do que Slavoj Žižek denominou recentemente “solidariedade incondicional e internacional”⁶, que garantiria, contra a necropolítica do neoliberalismo global, o mínimo vital de que os seres humanos precisam para sobreviver: o direito à alimentação e ao atendimento à saúde – ao qual se deveria acrescentar o direito à educação e à liberdade de culto, tudo isso idealmente livre das diferentes formas de discriminação e de dominação (racismo, machismo, etc.) que ainda impregnam nossas sociedades. E, entre essas formas de “segregação” (e, portanto, de separação e de distanciação imposta pela força de direito ou de fato entre grupos), há, portanto, a ofensa que consiste em manter funcionando sistemas mortíferos que multiplicam a fome. Leio para vocês e com vocês esta passagem de *Cacau*, o “romance proletário” de Jorge Amado:

A noite cobria a cidade. [...] Detive-me junto a uma padaria. [...] E fiquei-me olhando o imenso monte de pão que subia pela parece até tocar na imagem de São José, padroeiro da “Pastelaria X do Problema”. Pensei em Jesus multiplicando os pães, mas logo depois não via mais Jesus. Via a fome. A fome com os cabelos de Jesus e os seus olhos suaves. A fome multiplicava os pães, enchia a pastelaria toda, deixando um canto apenas para o empregado. Após multiplicar, dividia. A fome tinha agora um manto de juiz e a mesma expressão terna de Jesus. E dava os pães todos aos ricos, que entravam em procissão com notas de cem mil-réis nos dedos com anéis e mostrava um grande pedaço de língua aos pobres, que na porta estendiam os braços secos. Mas os pobres invadiam a “X do Problema”, derrubavam a imagem da fome e levavam os pães.⁷

5. Conforme indicam os organizadores dos *Cadernos de Literatura Brasileira* no dossiê dedicado a Jorge Amado, n. 3, março de 1997, p. 6.

6. É assim que Anastasia Vércin resume a fala de Žižek na entrevista que ele lhe concede: “Slavoj Žižek: la contagion communiste” [Slavoj Žižek: o contágio comunista], in *Libération*, 1º julho 2021 (disponível em https://www.liberation.fr/debats/2020/07/01/slavoj-zizek-la-contagion-communiste_1793031).

7. AMADO, 2000, p. 09

“Após multiplicar, dividia.” É exatamente nisso em que nos encontramos agora mais do que nunca. E é exatamente contra isso que a obra de Jorge Amado luta, tendo, no horizonte, uma utopia, um Impossível, um Real intolerável.

Que seja. Mas, de um jeito ou outro, pode-se dizer que esse sonho (que aparece também em *Suor* por meio da solidariedade da *massa proletária*) se modula hoje segundo a lógica da *interseccionalidade* (termo de Kimberlé Williams Crenshaw), ou dos *agenciamentos* (termo de Deleuze et Guattari). Muito se poderia dizer sobre isso, é claro. Porém, se nunca deixarei de ler Jorge Amado, é porque ele é um daqueles e daquelas (penso, por exemplo, em Rachel de Queiroz) que anunciam, já em suas primeiras obras, a brutalidade do Progresso Infinito que tomou conta do mundo; ele é um daqueles e daquelas que, em *Tieta do Agreste* (1977), por exemplo, expressam a urgência ecológica e muitas outras que enfrentamos hoje.

Mas nunca deixarei de lê-lo – e até de pedir por ele – porque, mesmo no âmago da violência humana absoluta, sua obra me terá ensinado e continua me ensinando a solidariedade necessária para lutar contra a pulsão de morte, de agressão e de destruição que assombra e arruína a humanidade. Talvez seja isso que Alice Raillard, uma de suas tradutoras, chama de “dom de amizade”, de que Jorge Amado foi pródigo. A amizade, mas também a doçura do contador palpitante, do contador cordial que se debruça sobre os afetos de sua audiência e clama assim uma comunidade emotiva, quer seja nas plantações ou nos chatôs (bordéis e salões literários), nas escolas de capoeira ou nos terreiros, na Assembleia ou nas Igrejas, em suma, nos lugares onde se elaboram os vínculos humanos, mas também nos enclaves crípticos que os constituem. De fato, cada livro de Amado abre uma “paisagem emocional” (conforme Sonia Cancian⁸) feita de alegria e de tristeza, esses dois sentimentos que permitem a sobrevivência de nossa espécie humana, humana demais, constituindo, talvez, o fundamento do político.

E é por essa razão que não deixarei de lê-lo e relê-lo para reencontrar a cada nova leitura todas as grandes figuras presentes nesta obra. Salivo ao lembrar da famosa receita de Dona Flor, a moqueca

8. Sobre isso, ver a introdução de *With Your Words In My Hands. The Letters of Antonietta Petris and Loris Palma*, editadas e traduzidas por Sonia Cancian, Montreal & Kingston, McGill-Queen’s University Press, 2021, p. 3-62.

de siri mole, cujo perfume se espalha nas noites do candomblé. E não consigo deixar de pensar – desculpem-me – na beleza interior de Sonia Braga quando encarna esse personagem moldado pelas forças de seu povo. E como amo, com todo meu coração, Pedro Bala, o jovem chefe dos Capitães de Areia. E como amo João José, o Professor, que leva para o refúgio dos adoráveis jovens bandidos (sem nenhum romantismo) os “livros” que tecem a vida. Permitam-me citar esta passagem que poderia ser comentada longamente:

João José, o Professor, desde o dia em que furtara um livro de histórias numa estante de uma casa da Barra, se tornara perito nesses furtos. Nunca, porém, vendia os livros, que ia empilhando num canto de trapiche, sob tijolos, para que os ratos não os roessem. Lia-os todos numa ânsia que era quase febre. Gostava de saber coisas e era êle quem, muitas noites, contava aos outros histórias de aventureiros, de homens do mar, de personagens heróicos e lendários, histórias que faziam aquêles olhos vivos se espicharem para o mar ou para as misteriosas ladeiras da cidade numa ânsia de aventuras e de heroísmo. João José era o único que lia correntemente entre êles e, no entanto, só estivera na escola ano e meio. Mas o terno diário da leitura despertara completamente sua imaginação de talvez fôsse êle o único que tivesse uma certa consciência do heróico das suas vidas. Aquêle saber aquela vocação para contar histórias, fizera-o respeitado e triste, o cabelo morena caindo sôbre os olhos apertados de míope. Apelidaram-no de Professor porque num livro furtado êle aprendera a fazer mágicas com lenços e níqueis e também porque, contando aquelas histórias que lia e muitas que inventava, fazia a grande e misteriosa mágica de os transportar para mundos diversos, fazia com que os olhos vivos dos Capitães da Areia brilhassem como só as estrêlas da noite de Bahia⁹.

Todos esses personagens, que vivem de um saber singular que diz seu desejo louco de contar, como se fossem Sherazade subordinando às suas histórias o por-vir das noites do Imaginário. Amo agora Pirulito, que ora para Deus Pai até o êxtase em um canto do velho armazém, até à “felicidade”, até “clandestina” (p. 37), talvez redentora e transcendendo a miséria desta centena de crianças que pena para sobreviver em um universo impiedoso. Também amo Balduíno, com sua consciência de raça e sua consciência de classe. Também amo Pedro Arcanjo,

9. AMADO, 1971, p. 35.

porque ele me ensina como nunca abandonar o humano, o humano demais. E como amo Coroca, a prostituta parteira de *Tocaia Grande!*

No entanto, não se trata de cair num romantismo falso, mas de entender como a amizade e a convivência tais como pensadas e vividas por Amado não se resumem ao discurso cristão da fraternidade universal. Isso se dá porque cada herói é de saída coletivo, ou melhor, retomando Deleuze e Guattari, é um “agenciamento coletivo de enunciação”. Isso porque Amado, como ele próprio diz, “nunca vive só, [...] sempre [teve] esta capacidade de reunir pessoas, de viver com pessoas...”¹⁰. Essa amizade e essa convivência não poderiam se manifestar e se construir sem a inimizade, que não é sinônimo de hostilidade, como demonstrou Derrida. E se a obra de Jorge Amado *demand*a e *promete* o político, ausculta seus espaços potenciais, é porque deixa agirem as paixões mais transbordantes e, jogando com a possibilidade do par amigo(a)/inimigo(a), se volta à hostilidade que destrói o político – o que não significa a inexistência da hostilidade, da intimidade da hostilidade, da raiva da hostilidade. A força, até mesmo a potência da obra de Jorge Amado está em colocar esses motivos em ação para mostrar suas dinâmicas tais como se inscrevem nas lógicas de classe e de exploração, para também transcendê-las e, quase sempre, para sobre-viver.

É assim que Jorge Amado pensa o político através da *diferença*¹¹ amigo(a)s/inimigo(a)s porque estas e estes precisam necessariamente se falar. Trata-se exatamente da fala, dessa fala endereçada e dialógica, engajada na polifonia dos discursos e não autotélica, realizando-se sem o olhar do Outro, na miragem narcísica do Ditador. A fala *endereçada*, como escreve Derrida, clama a heterogeneidade da amizade e implica um movimento de abertura no por-vir: “somos solicitados (impelidos talvez) a irmos, *nós*, ao porvir, a nos juntarmos nesse *nós*, onde o disparate vai a esse *juntar* singular, sem conceito nem garantia de determinação, sem saber, sem ou antes da junção sintética da conjunção e da disjunção. A aliança de uma *rejunção* sem um *com-junto*, sem organização, sem partido, sem nação, sem Estado, sem proprie-

10. Jorge Amado. *Conversations avec Alice Raillard*, Gallimard, 1990, p. 210 [*Conversando com Jorge Amado*, Rio de Janeiro, Record, 1990].

11. Sobre esse termo, ver Jacques Derrida, *Da Gramatologia*, São Paulo, Perspectiva, 1972.

dade (“o comunismo”...)¹². Esse *juntar* singular, reencontro-o sempre que mergulho novamente com a maior emoção de sua obra, de *O País do Carnaval* (1931) até suas crônicas publicadas, em 2008, em *Hora da Guerra* e *A Morte e a Morte de Quincas Berro d’Água*, onde ele introduz como tal, por assim dizer “oficialmente”, a noção de amizade, “o sal da vida” para ele: “Apoiado na força da amizade, apoiado em seus amigos, este homem, mesmo após sua morte, continua a construir a vida que começara a construir e que construía depois de ter abandonado o emprego e a família e [encontrado] a morte que queria: a morte de um velho marinheiro, a morte no mar, e não esta morte que, de repente, parecia devolvê-lo à sua família e à condição pequeno-burguesa com a qual ele tinha rompido”¹³. O *juntar*-singular da amizade, aquele que transcende até a morte: por isso jamais deixarei de ler Jorge Amado, o lerei sempre, porque me ensinou tantas e tantas coisas...

O *juntar*-singular da amizade, tal como pensado por este “simples brasileiro andando na rua, vivendo”¹⁴, eu o reencontro sempre que penso em Amado como “paisano” e como ministro, como obá, “isto é, uma pessoa que o povo conhece, ama e respeita”: “Fui escolhido como obá porque sou um homem que lutou toda sua vida para defender os direitos dos negros no Brasil, os direitos da cultura negra e dos negros do povo dos candomblés”¹⁵ se *juntar* singular, eu o encontro também na ligação com a Escola de capoeira de Pastinha, na veia rural e na veia citadina, nas dimensões épica, proletária e popular, assim como nas veias sensual e erótica de seu trabalho. Mas também o reencontro em suas conversas com Alice Raillard, oferecidas a Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Zélia e Georges, evidentemente. Em suas conversas – que se deve ler junto com suas outras lembranças, ou seja, suas Memórias, “imemoriais”, *Navegação de Cabotagem*, a própria vida¹⁶ –, reencontro tantos nomes, pensamentos e responsabilidades de amizade, tanta admiração, tanta fidelidade. *Ali estão* a grande Rachel de Queiroz, é claro, mas também Jorge de Lima, Wilson Lins, Oswald de

12. *Espetros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

13. *Edição em língua portuguesa: RAILLARD, Alice. Conversando com Jorge Amado. Trad. Annie Dymetman. São Paulo: Record, 1991.*

14. *Navegação de cabotagem*, p. 12.

15. *Conversations avec Alice Raillard*, p. 68.

16. *Navegação de cabotagem*, p. 12.

Andrade, Otavio de Faria, Dorival Caymmi, Erico Veríssimo, Glauber Rocha, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Carlos Lacerda, Ivan Pedro, Raul Bopp, Oscar Niemeyer e tantos outros – a lista poderia ser quase “infinita”. O editor nova-iorquino Alfred Knopf, Georg Lukács, Ilya Ehrenbourg, Arthur London, Georges Sadoul, Pablo Neruda, Anna Seghers, Gabriel d’Arboussier, Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre, Helen Weigel (a companheira de Bertolt Brecht). Nomeio aqui apenas alguns e algumas amigas. Elas e eles são numerosos, desafiando assim, de certo modo, a lei do número próprio à amizade – em todo caso, se acreditarmos em André Comte-Sponville:

Os amigos verdadeiros. Os “amigos íntimos”, como se diz, [se contam] nos dedos das duas [mãos]. E [...] isso não impede de ter várias dezenas do que eu chamava de ‘relações amigáveis’ [...] que fazem parte do prazer de viver em sociedade. Resta que a amizade é por definição limitada: não se pode ser amigo de todos, de fato, nem de milhares de pessoas. É por isso que a amizade (que é o amor pelo próximo, mesmo a distância) não poderia ser confundida com o que os cristãos denominam “amor ao próximo”, ou ‘amor de caridade’. Escolhem-se os amigos; não se escolhe o próximo! E, além disso, a amizade é um objeto de experiência¹⁷.

Em Jorge Amado, “a amizade é um objeto de experiência”. De experiência humana e de juntar-singular. A cada vez. A cada vez única. Dezenas, sim, mas cada vez um amigo singular, uma relação intensamente singular de fidelidade.

Uma relação que vem do bem próximo, transmitida. É por isso que encontramos também, nesta imensa cadeia de significantes amadianos, o Nome-do-Pai e a Fala-da-Mãe: “Meu pai era um homem de grande coragem, ele participou de todas essas lutas” (dos plantadores). “Era um homem extremamente bom, extremamente generoso, que cultivava a amizade”. Ora, esse Pai tinha “pudor de contar”, ao passo que a Mãe tinha esse poder: “Era uma mulher forte, minha mãe. Ela contava as coisas que eles tinham vivido. Toda esta epopeia, ela gostava muito de contar. E ela tinha uma grande imaginação. Com ela, era difícil distinguir onde terminava a realidade e onde começava a

17. “Qu’est-ce qu’un ami véritable?” Entrevista com André Comte-Sponville, feita por Sven Ortoli, *Philosophie Magazine*, hors-série, junho 2021, p. 22.

imaginação. Sua mãe, que era índia, tinha uma imaginação forte”¹⁸. A coragem e a imaginação talvez sejam os dois fundamentos da capacidade de performar a amizade na narrativa, essa amizade que não é apenas fraternidade, mas também luta contra a violência do estupro e da escravidão das mulheres, contra a escravidão. Contra todas as formas de opressão¹⁹. Com a exigência ética que ela implica como imperativo categórico. É porque quem falha na amizade cai fora da vida, torna-se literalmente um “fantasma”. Jorge não transige com essa questão. Eis o que diz sobre isso, mais uma vez em *Navegação de cabotagem*, quando fala daquele que “traiu o amor, foi por demais interesseiro, falso, hipócrita, arrogante”:

Possuo [...] um cemitério meu, pessoal, eu o construí e inaugurei há alguns anos quando a vida me amadureceu o sentimento. Nele enterro aqueles que matei, ou seja, aqueles que para mim deixaram de existir, morreram: os que um dia tiveram minha estima e a perderam.

Quando um indivíduo vai além de todas as medidas e de fato me ofende, já com ele não me aborreço, não fico enojado ou furioso, não brigo, não corto relações, não lhe nego o cumprimento. Enterro-o na vala comum de meu cemitério – nele não existem jazigos de família, túmulos individuais, os mortos jazem em cova rasa, na promiscuidade da salafrarice, do mau-caráter, para mim o fulano morreu, foi enterrado, faça o que faça já não pode me magoar (p. 14)²⁰.

O escritor francês Pascal Quignard afirma do mesmo modo: “A amizade, quando traída, deixa a alma ansiosa e frágil. No dia seguinte à afeição ferida, o corpo, que se tornara tímido, se afasta prudentemente das fendas que se abriram inopinadamente sob seus pés. Prefere se manter a distância, em um terreno mais confiante, mais solitário,

18. *Navegação de cabotagem*, p. 173, 174 e 176.

19. Razão, aliás, de inúmeros estudos recentes consagrados à obra de Jorge Amado abordarem diretamente problemas sociais já presentes desde seus primeiros textos e não serem apenas reciclagens de debates em voga. Entre outros, a obra coletiva organizada por Earl E. Fitz: *Jorge Amado: New Critical Essays*, New York, Routledge, 2001, que contém ensaios sobre a exploração da terra (Paul B. Dixon), as questões de gênero (Sandra L. Dixon), a problemática pós-colonial (Cristina Sáenz de Tejada), os temas feministas (Charles A. Perrone) e raciais (Carmen Chaves Tesser) assim como a situação dos povos originários (Bobby J. Chamberlain), etc.

20. *Navegação de cabotagem*, p. 15-16.

mais seguro”²¹. Pois Jorge Amado – preciso dizer de novo, renomear isso – pensa a amizade a partir da lei de reflexão que Derrida elabora a partir de sua admiração por Nelson Mandela: “Imune à inveja, fico livre para a admiração e a amizade, que beleza!”²². E Jorge escreve: “Onde quer que eu chegue [...], encontro mesa posta e uma palavra amiga. Esse o prêmio, a razão e o compromisso”²³. É possível perceber como esse compromisso com o(a) amigo(a) não se prende a escolhas ligadas a contextos profissionais e a classes sociais? Basta lembrar uma cena, bem simples: Jorge Amado está em casa, quando recebe uma visita de Zé Trindade, cujo pai, nascido em uma família abastada, fora deserdado por querer se casar com uma mulher pobre. A história, quase banal, é tão conhecida que nem vale a pena retomar. Ora, o que acho importante é que, vendo como as empregadas da casa – Agripina, Eunice e Detinha – ficam impressionadas com o ator famoso, “ídolo popular, queiram ou não os elitistas da cultura, uns bestalhões”, Jorge as convida para a sala e elas “se aproximam, deslumbradas, estendem as mãos a Zé Trindade, ele as abraça, repete um bordão de rádio, careta cômica de televisão, o riso se espraia.”²⁴ É por isso que, entre tantas outras coisas, como afirmei acima, eu amo Jorge Amado²⁵. Perdoem-me, mas tenho que dizer, sem ponto de exclamação, que o coloco entre os maiores escritores do mundo. A ponto de ter tido a fantasia de escrever um brasão... ou um elogio, como fez Derrida com Mandela e Haroldo de Campos...

O QUE NÃO FIZ

Para concluir, citarei – nestes tempos de desamparo – uma passagem de *Mar Morto*, extraída do capítulo “Viscondes, Condes, Marqueses e Besouro”. O que ele diz aqui, como em inúmeros outros da obra de Jorge Amado, me leva pensar no que teriam enunciado ou no que

21. *La vie n'est pas une biographie*, Paris, Galilée, 2019, p. 9.

22. *Navegação de cabotagem*, p. 205.

23. *Ibid.*, p. 227.

24. *Navegação de cabotagem*, p. 74-75.

25. “Por que amo a obra de Jorge Amado”, *Cadernos do Instituto de Letras*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 23/24/25, dezembro de 2000/2001/2002, p. 239-242.

enunciam figuras como Lampião (um verdadeiro herói para o bando dos Capitães de Areia), Noam Chomsky, Vandana Siva, Rosa Paleirão, Besouro, Franz Fanon, David Graeber, Marielle Franco e Castro Alves: desculpem-me as comparações fortuitas, mas as considero totalmente pertinentes:

Besouro foi valente e só o mataram à traição, cortaram seu corpo todo, foi preciso catar os pedaços para o entêrro. Êle lutava contra os barões, condes, viscondes, marqueses que eram e são donos dos engenhos, dos campos verde de cana, que estabeleciam as tabelas de fretes, para os saveiros e canoas, êle invadia os engenhos, tirava um pouco de que era dêles e dividia pelas viúvas, pelas crianças cujos pais morreram no mar. Os barões, viscondes e condes fazia discurso no Parlamento, conversavam com D. Pedro II, bebiam vinhos caros, defloravam escravas, surravam negros, tratavam os saveireiros e canoeiros como a criados mas de Besouro tinham mêdo, era o Diabo para êles, nome que não gostavam de ouvir. Botaram polícia, botaram homens e mais homens contra êle. E não puderam com Besouro porque não havia mulher no cais, no rio, nas cidades do Recôncavo, que não pedisse por êle a Iemanjá. E não havia saveiro, não havia canoa e batelão que não lhe desse guarida²⁶.

Mutatis mutandis, o que há de mais atual do que essa situação? Diante da extrema crueldade do mundo, diante da distopia fundadora de nosso mundo agora desumano, Jorge Amado, eu já disse e continuarei dizendo, conhece o gênio e a delicadeza da admiração, a fidelidade da amizade, fundamentos do laço social, tão maltratado em nossa época.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Mar Morto*, São Paulo, Livraria Martins, 1971.

AMADO, Jorge. *Capitães de Areia*, São Paulo, Livraria Martins, 1971a.

AMADO, Jorge. *Cacau*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem*: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

26. *Mar Morto*. São Paulo: Livraria Martins, 1971, p. 127.

Cadernos de literatura brasileira. Jorge Amado, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, nº 3, março de 1997.

Cadernos do Instituto de Letras. "Por que amo a obra de Jorge Amado", Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 23/24/25, dezembro de 2000/2001/2002, p. 239-242.

CANCIAN, Sonia. *With Your Words in My Hands: The Letters of Antonietta Petris and Loris Palma*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2021.

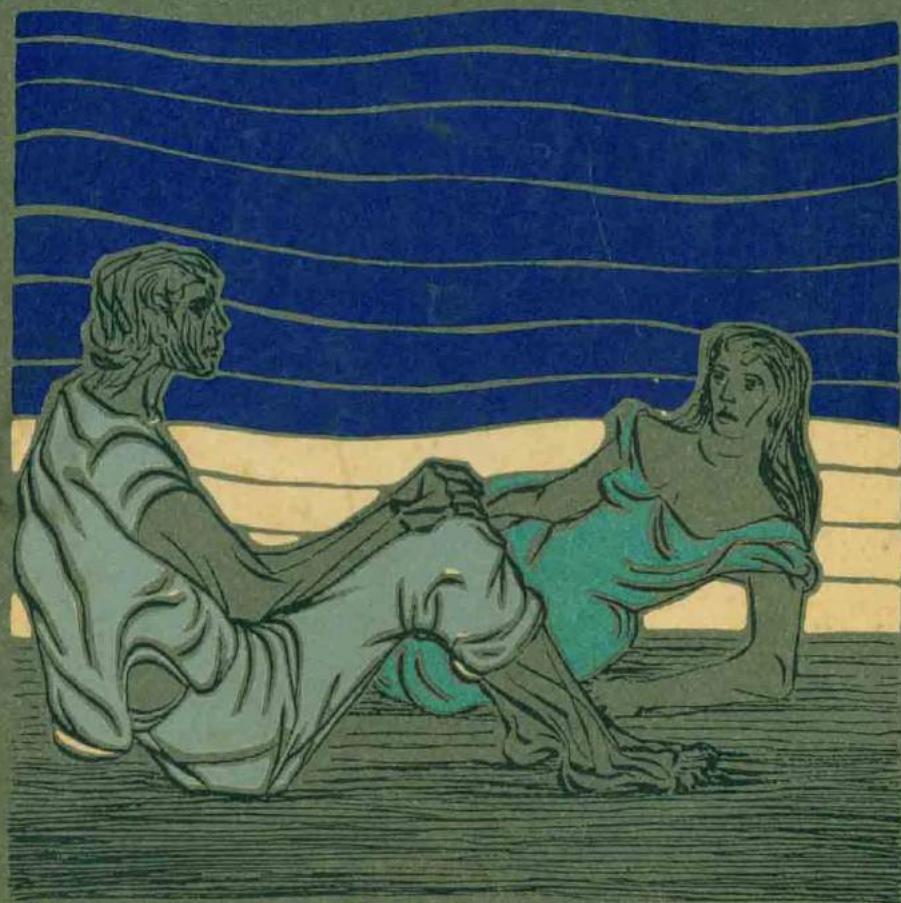
DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Da Gramatologia*, São Paulo, Perspectiva, 1972.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1990.

JORGE AMADO

MAR
MORTO



“MAR MORTO” EM CENA

Natallye Lopes

O artigo que será aqui apresentado, é uma proposta de escrita interdisciplinar entre geografia e literatura. O seu formato numa construção ensaística, é uma forma de homenagear a obra de Jorge Amado, completando neste ano de 2021, quase um século de existência. Este ensaio portanto, vai estabelecer uma conexão entre o romance *Mar Morto* (1936) - e a visível realidade espaço-temporal nele retratada - e uma leitura geográfica de mundo. A escolha por este romance se dá mediante um fato observado ao longo de sua trama: seu cenário não é um mero pano de fundo para suas personagens, mas uma paisagem (geográfica) rica em significados.

A escolha por Amado é muito, por tratar de um escritor que elaborou romances que repetidamente foram muito mais denúncias de uma realidade que meros objetos estéticos. Indubitavelmente, a cidade é um dos lugares onde as performances do cotidiano deste autor acontecem. É através dela que podemos perceber a (re)produção da sociedade ao realizar a sua história. Dentro deste raciocínio, é importante dizer que não existe uma única imagem da cidade. Existem várias imagens que constroem uma imagem da cidade. E, diante de diversos processos de construção dessa imagem cidadina é que o imaginário acerca da mesma vai aflorando. No caso deste artigo, a cidade em questão é Salvador.

Falando agora de *Mar Morto*, o mar, um dos elementos geográficos mais significativos da cidade de Salvador, é o personagem central da obra, mesmo que isto não seja pontuado tão claramente ao longo do texto. O mar, em toda a narrativa era uma das dádivas da cidade. Ele foi uma das mais importantes fontes de inspiração do escritor. Ele é cenário, personagem principal, elo mitológico, meio de realização de práti-

ca religiosa, é natureza em relação com o homem. Ao longo da narrativa, Jorge Amado consegue, sob várias óticas, exprimir os sentimentos de admiração, medo, respeito e paixão por esse encanto que a natureza reservou e deu de presente para a existência da cidade de Salvador.

Um fato, é indiscutível dentro do romance de Jorge Amado intitulado *Mar Morto*. Observa-se que o autor não aborda o mar como um puro e simples elemento natural. Ele faz uma perfeita articulação entre o mar e a população que o desfruta. Muitas vezes, esse elemento natural é reificado, ganhando quase vida própria, mesmo que seja através da figura mitológica/religiosa de Iemanjá/Janaína e todos os outros nomes que a reconhecem no romance. O mar não aparece apenas como um dado na paisagem, compondo o “cenário”. Nesta trama, o mar é “ator” em cena, dando vida ao meio que coabita com a sociedade. Daí emerge a geografia da qual se trata este artigo. Assim, tomaremos do texto essa empiria viva, a que constrói uma realidade geográfica.

Salvador em “Mar Morto”

Salvador, mais do que qualquer outra cidade brasileira, carrega em si, o passado e o presente do país. Neste artigo, não se quer somente representar a “cidade-habitat”, mas a cidade que é habitada, que tem hábitos, aquilo que, na linguagem popular se diz: gente e não os números e suas estatísticas. A cidade do homem e não dos conceitos populacionais. A cidade das relações humanas e não meramente das atividades econômicas. Acredito que existe um lugar de destaque para Jorge Amado na tentativa de se retratar esta cidade mais humanizada. Segundo a geógrafa Auxiliadora da Silva, “ninguém contou melhor do que ele o mar, os becos e vielas, as ruas íngremes e os mistérios e magias da cidade de Salvador” (2004).

Amado viveu em Salvador tanto na juventude quanto na sua vida adulta. Os seus romances costumam representar recortes da cidade dos seus bairros centrais, pois são os de maior familiaridade para o autor. Salvador inicialmente nasceu para ser uma “cidade-forte”: era um espaço urbano de importante estratégia militar. Mediante o avanço de sua urbanização, outras relações ali foram nascendo e se desenvolvendo. Contudo, é importante a percepção acerca da relação com o mar na própria fundação da cidade.

Escrito no bairro da Gamboa de Cima, em Salvador, Bahia, em frente ao mar, e concluído no Rio de Janeiro, em junho de 1936, o romance *Mar Morto* recebeu o Prêmio Graça Aranha, 1936, quando foi publicada sua 1ª edição, pela Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, agosto de 1936, com capa de Santa Rosa, 346 páginas.

Mar Morto é a história de Guma, criança criada no cais da Bahia, e de seu amor por Lívia, que depois da morte do amado, toma o seu lugar como saveirista, deslizando pelas profundezas do mar a partir, literalmente e metaforicamente, de seu porto seguro, a Bahia de Todos os Santos, na cidade de Salvador. Na própria abertura do livro, Jorge Amado afirma, que veio disposto a contar naquelas páginas as histórias dos homens da beira do cais da Bahia. Ele os intitula também de “povo de Iemanjá”, construindo desde já a importância do papel do mar, personagem vivo do livro, e de suma importância no entendimento da narrativa.

Um dos universos temáticos que foi muito bem retratado no romance *Mar Morto* é o choque entre a terra e o mar. O autor criou um dualismo que retrata com firmeza a realidade de embate de classes entre os marinheiros/saveiristas e os empregadores/comerciantes. Um embate ora conturbado, ora silencioso, mas que os respectivos cenários de sua existência – mar e terra – definem essencialmente qual homem é naturalizado em cada meio remontando a histórica plena de cada um. Este debate contribui para a ideia defendida neste artigo: a leitura do mar como personagem principal da paisagem geográfica no romance.

O mar em Mar Morto

Diferentes são as perspectivas de abordagem deste personagem/cenário no romance: o mar. O mar é aquele que ligado aos diferentes fenômenos da natureza, ora abraça, ora engole os seus homens. O mar como fenômeno da natureza é a própria grandiosidade do seu protagonismo ao longo do livro. O mar é o abrigo dos marinheiros. É quem os abraça na solidão do trabalho longe das suas casas. O mar é mais terreno de raízes identitárias dos marinheiros do que as suas próprias casas na cidade, em terra. O mar é o “lugar” num sentido conceitual geográfico dos marinheiros. Ou seja, o seu recorte espacial de pertenc-

cimento. O mar é aquele que concede aos marinheiros a liberdade. Esta que não vem do trabalho, do dinheiro, ou das aventuras. Ela vem deste relacionamento imbricado entre homem e mar na obra amadiana.

O escritor abre o livro em seu prefácio dizendo que veio para contar as histórias dos homens da beira do cais. Segundo Amado (1936):

Os velhos marinheiros que remendam velas, os mestres de saveiros, os pretos tatuados, os malandros, sabem essas histórias e essas canções. Eu as ouvi nas noites de Lua no cais do Mercado, nas feiras, nos pequenos portos do Recôncavo, junto aos enormes navios suecos nas pontes de Ilhéus. O povo de Iemanjá tem muito que contar.

A abertura do livro já destaca a importância do mar para a continuidade do romance. Uma tempestade atinge a região frequentada pelos saveiristas e assola os marinheiros, desencadeando fatalidades. Lívia ficou, aflita, à beira do cais, sob a chuva e o vento, esperando Guma que vinha no “Valente”, desafiando a fúria dos ventos. Chuva, vento, areia, conversam com o mar, e nesta relação rítmica, os ciclos da natureza ganham ar mítico. O mar é grandioso e vivo. “A chuva veio com fúria e lavou o cais, amassou a areia, balançou os navios atracados, revoltou os elementos, fez com que fugissem todos aqueles que esperavam a chegada do transatlântico.” (1936, p. 18, 1p).

A trama dos personagens começa a ser apresentada ao leitor a partir deste evento em torno da grandiosidade do mar. Ele, portanto, será o elemento de coexistência entre as pessoas que irão desenvolver as suas relações ao longo do livro. O homem, o baiano nascido em Salvador a partir de *Mar Morto*, é aquele que mantém esta relação intrínseca com o mar. O ser do homem tem pelo mar um dos elementos que o define. Duas passagens são interessantes a respeito desta coexistência:

Os homens da beira do cais só tem uma estrada na sua vida: a estrada do mar. Por ela entram, que seu destino é esse. O mar é o dono de todos eles. [...] O mar é instável. Como ele é a vida dos homens dos saveiros. Qual deles teve um fim de vida igual ao dos homens da terra que acarinhos netos e reúnem as famílias nos almoços e jantares? (1936, p. 25).

E, se numa noite, lhe viessem trazer a notícia de que Guma estava no fundo do mar e o ‘Valente’ vagava sem rumo, sem leme, sem guia? Só então

ela sentiu toda a dor de Judith, se sentiu totalmente sua irmã, irmã também de Maria Clara, de todas as mulheres do mar, mulheres de destinos iguais: esperar numa noite de tempestade a notícia da morte de um homem (1936, p. 24).

A primeira passagem retrata com bastante clareza como o mar é elemento existencial da condição do homem no romance. O mar o identifica, individualiza, o diferencia dos homens da terra, não nascidos na beira do cais, ou apenas diferentes dos que não desenvolvem relações de trabalho através deste cenário. Outra reflexão importante que cabe aqui é: o marinheiro, um dos homens amadianos de *Mar Morto*, é essencialmente definido a partir das suas relações de trabalho. Ser marinheiro é ser identificado a partir de uma condição laboral. Portanto, o trabalho está subentendido nesta nossa reflexão – acrescentemos aqui, de cunho marxista - como a atividade que também nos define. Quem seria o marinheiro sem o mar?

A segunda passagem é uma reflexão dentro da perspectiva de Lívia, a heroína romântica do romance, aquela que não nasceu na beira do cais, mas se fez absorvida cotidianamente por ele, a ponto dele também passar a ser um elemento definidor do seu ser. Lívia teme pela vida de Guma, seu amor, nas viagens de seu saveiro “Valente” em dias de tempestade. Cessada a tempestade, Lívia continua esperando Guma e outros personagens ganham vida. Lívia ouve os gemidos de Maria Clara dentro do saveiro com mestre Manuel. Do forte abandonado, vem a música cantada pelo velho soldado Jeremias, voz possante de preto:

*A noite é para o amor...
Vem amar nas águas, que a lua brilha...
É doce morrer no mar...*

É marcante a forma como Amado articula o mar aos seus personagens. O elemento natural faz parte intrinsecamente da vida dos seus habitantes. Em diversos capítulos ao longo do livro, ele deixa transparecer a importância na vida dos pescadores, marinheiros, das mulheres e namoradas dos mesmos, enfim, de todos aqueles que estão com a vida, de uma forma ou de outra, relacionada ao mar, inclusive ele próprio.

Paralelo a este fato de relação existencial entre os homens e o mar no romance, Amado também tenta fazer deste percurso, com grande romantismo, traços que fazem parte do cotidiano da cultura baiana, estes elementos naturais que compõem a paisagem. É uma relação dialética, pois ao mesmo tempo que se utiliza destes componentes para elaborar a proposta de sua escrita, um imaginário da cidade, visto do convés do saveiro, da beira do cais, é percebido por aqueles que não a conhecem. É possível conhecer a cidade de Salvador segundo o ângulo destes marinheiros. Dessa forma, não se pode definir quem influenciou quem. Se foi a cidade que deu margem ao imaginário de Amado, ou se foi ele que, através de sua vasta obra publicada, nos fez perceber a cidade à sua maneira.

É importante ressaltar também que, a totalidade que compõem a cidade de Salvador como lugar nascido a partir do recorte da beira do cais, visto sob o ângulo de quem navega, de quem está inserido no mar, muito percebida nesta obra de Amado, é uma visão fragmentada da realidade. É um olhar parcial sobre a cidade, o mar e a própria criatura estabelecida mediante a lógica existencial do homem que vem sendo construída neste texto. O geográfico lido por nós em Amado e seu *Mar Morto* vem a partir de suas perspectivas, de sua vivência, recortando o que lhe foi significativo. É uma visão romântica, sem dúvida nostálgica, de uma cidade mítica e complexa, mas também fortemente desigual.

O mar mítico de Iemanjá

Mar Morto é um livro bastante preenchido por um imaginário de diferentes realidades sociais. Contudo, agregado a isso, concomitantemente um outro tema é desenvolvido ao longo do romance e que traduz também a importância do mar na vida das pessoas: o elemento religioso. O mar, em *Mar Morto*, é o mar de Iemanjá, Janaína, entre outros nomes que se ganha a deusa que habita esta imensidão. Esta entidade, terá um valor incalculável na vida dos marinheiros através da fé religiosa e do tom messiânico em que ela aparecerá ao longo do texto.

O sincretismo religioso é outra marca baiana bastante retratada ao longo dos livros de Jorge Amado. Em *Mar Morto*, esta marca também está presente ao longo do texto. Este sincretismo vem representado através das diferentes concepções que se tem acerca de Iemanjá,

a entidade religiosa do mar. De entidade espiritual das religiões afro-descendentes até representante de lendas indígenas. Inúmeras são as facetas que se associam à rainha do mar. Observe o trecho:

Iemanjá, que é dona do cais, dos saveiros, da vida deles todos, tem cinco nomes, cinco nomes doces que todo o mundo sabe. Ela se chama Iemanjá, sempre foi chamada assim e esse é o seu verdadeiro nome, de dona das águas, de senhora dos oceanos. No entanto os canoieiros amam chama-la de Dona Janaína, e os pretos, que são seus filhos mais diletos, que dançam para ela e mais que todos a temem, a chamam de Inaê, com devoção, ou fazem suas súplicas à Princesa de Aiocá, rainha dessas terras misteriosas que se escondem na linha azul que as separa das outras terras. Porém, as mulheres do cais, que são simples e valentes, Rosa Palmeirão, as mulheres da vida, as mulheres casadas, as moças que esperam noivos, a tratam de Dona Maria, que Maria é um nome bonito, é mesmo o mais bonito de todos, o mais venerado e assim o dão a Iemanjá como um presente, como se lhe levassem uma caixa de sabonetes à sua pedra no Dique. Ela é se-reia, é a mãe-d'água, a dona do mar, Iemanjá, Dona Janaína, Dona Maria, Inaê, Princesa de Aiocá. Ela domina esses mares, ela adora a lua, que vem ver nas noites sem nuvens, ela ama as músicas dos negros (1936, p. 78).

Iemanjá é a entidade de quatro nomes. O povo do mar são os súditos da Rainha Janaína, Iemanjá. Em sua identidade existe o fato deles serem pessoas que se definem pela sua relação com o mar. Os homens que são do mar, não vão para a terra trabalhar noutra profissão. O feitiço desta Iemanjá construída por Amado é muito forte. As mulheres do cais a tratam com respeito porque sabem que todos os homens que vivem no cais, seus maridos e/ou parentes – futuramente seus filhos – abraçam o destino dado pelo mar. Ou seja, em suas crenças o destino tecido por Iemanjá. Para os marítimos, ela é mãe d'água, é a dona do mar, e todos os homens que vivem em cima das ondas a temem e a amam. Segundo sua fé, ela castiga porque ela nunca se mostra aos homens a não ser quando morrem no mar. Por isso, amada e temida. Sobre Iemanjá, e as relações dos homens e mulheres com a mesma:

Mas veio a lua e os cabelos de Janaína se estenderam no mar. Então veio música dos saveiros, do forte velho, das canoas, do cais, saudando a mãe-d'água, a dona do mar, que todos temiam e todos desejavam. Aquela era

mãe e mulher. Só ela sabia dos desejos deles e só ela consolava todos. As mulheres agora rezavam para Iemanjá (1936, p. 42).

O destino dos marinheiros era uma designação oriunda dos desejos de Iemanjá. Eles acreditavam que sua prosperidade financeira, a mulher amada, o contato com Deus e a própria morte, eram desígnios oferecidos por ela. Daí, percebemos que o homem amadiano é um homem de fé, praticada a partir dos elementos da natureza. O empírico, o materialismo vivido pelos marinheiros, advém também da fé no imaginário religioso.

Através da figura mítica de Iemanjá, o mar ganha um tom sobrenatural na obra de Amado. O mar define o homem com a construção do seu cotidiano. Assim, o mar também significará o elo existencial do homem com sua fé. Configurando-se, portanto, mais um aspecto de definição do homem, o mar é a sua morada e também seu espaço de conexão com Deus.

A dualidade terra (cidade) e mar (cais)

A paisagem que permeia todo o romance do *Mar Morto* é dualista: ela é retratada a partir deste embate comparativo entre terra e mar. Guma, personagem principal, o marítimo-herói do livro, é constantemente identificado no romance a partir de suas memórias. Observe a seguinte passagem:

De um lado, enorme e iluminada de mil lâmpadas elétricas, estava a cidade. Subia pela montanha e seus sinos badalavam, dela vinham músicas alegres, risadas de homens, ruídos de carros. A luz do elevador subia e descia, era um brinquedo gigantesco. Do outro lado era o mar, a lua as estrelas, tudo iluminado também. A música que vinha dele era triste e penetrava mais fundo. Os saveiros e as canoas chegavam sem ruído, os peixes passavam sob a água. A cidade mais barulhenta era bem mais calma no entanto. No mar nada disso havia. A música do mar era triste e falava em morte e amor perdido. Na cidade tudo era claro e sem mistério como a luz das lâmpadas. No mar tudo era misterioso com a luz das estrelas (1936, p. 54).

Cidade e cais – terra e mar – aparecem no texto como espaços preenchidos pela vida humana. As referências da cidade são do pro-

gresso, do barulho, do agito, de um certo fascínio pela tecnologia apresentada à época. Ainda mais considerando que o olhar de quem atenta sobre ela era o do marítimo. Entretanto, mesmo que a cidade preencha um imaginário que revela deslumbramento, é no cais e na sua continuidade com o mar, onde nasce a profundidade da relação existencial do marítimo Guma. O outro lado da cidade era representado pelo mar: mais profundo, mais triste, mais imprevisível. A grande preferência pelo mar como o seu ponto de admiração vem da revelação de que o mar é o lugar em que “a música penetra mais fundo”, dentro da alma. Acrescentando a isso, a constatação de que a cidade era barulhenta, porém mais calma. O mar possui o mistério da vida para o marinheiro. E é nele que o amor vive.

O destino não só de Guma, como de todos os reais marinheiros em *Mar Morto* é lançar sua vida ao mar. O mar é a sua estrada, casa, morada. Os marinheiros, que são os homens amadianos que vivem pela busca da aventura, na terra e na segurança da cidade não a encontram. O amor, a sorte, o sentido da vida – ainda que venha através da chegada da morte – estão todos associados ao mar. A terra através da cidade, seria o seu grande infortúnio e a fuga de sua verdadeira identidade. A cidade lhe abraça em conforto e não na tentação de buscar aquilo que lhe falta: o sentido de sua existência.

Cidade e cais nesta obra de Amado são complementares. O cais, localizado na Cidade Baixa de Salvador, abastece a cidade, correspondente às territorialidades da Cidade Alta da mesma. Ou seja, terra e mar se imbricam em suas funções econômicas, tais como as relações comerciais; assim como nas relações sociais, por mais que estas confirmem ainda mais as desigualdades nas condições de vida ou as relações de classe e de exploração. Ao longo do cais passam homens que vendem peixes, as suas calças arregaçadas representam o suor de seu trabalho. É a terra dos pescadores. Eles são o elo entre os marinheiros e a população da cidade.

O mar e os fenômenos da natureza

O mar é a estrada dos marinheiros. Ela é larga e constante no cotidiano dos homens de Jorge Amado. Uma vez que os marítimos vivem lançando-se ao mar, esta estrada é um dos elementos fundamentais

para a compreensão dos caminhos que definem a vida destes homens. O mar representa o caminho do seu trabalho, da sua casa, da sua vida. O destino dos homens no/do mar é ancestral, hereditário. Ele perpassa as gerações. Numa leitura desta perspectiva, o mar é personagem e não meramente cenário decorativo da trama. Tal como o mar, outros fenômenos da natureza, também são apresentados no texto como “seres” capazes de influenciar, ou até mesmo definir a dinâmica social destes mesmos marítimos.

A natureza em Amado é viva de forma que ganha força de existência autônoma e independente. Ela é capaz de transmutar a dinâmica espacial e conjuntural das pessoas ali apresentadas naquela sociedade do romance. Observe a seguinte passagem acerca de um desses possíveis fenômenos da natureza, o vento:

O vento é o mais terrível dos dominadores do cais. Ele encrespa as águas, gosta de brincar com os saveiros, de fazê-los voltear no mar, destroncando os pulsos daqueles que vão nos lemes. Aquela noite era dele. Começou apagando as lanternas, deixando o mar sem suas luzes. Só o farol piscava ao fundo, indicando o caminho. Mas o vento levava para caminhos errados, desviava-os da sua rota, trazia-os para o mar largo onde as ondas eram fortes demais para um saveiro (p. 210).

A magnitude do vento e a sua capacidade de transformação fica clara nesta passagem. O vento tem a força dominante sobre as pessoas e os saveiros do cais. O autor menciona que o vento gosta de brincar com saveiros, que ele destronca os pulsos dos marítimos ao leme. O vento é capaz de desviar os marinheiros de sua rota. O vento é mais uma personagem definidora dos destinos dos homens amadianos.

O mar, personagem vivo e essencial no meio geográfico desta trama em *Mar Morto*, varia sua força e seu comportamento bastante influenciado pelos outros elementos da natureza a ele associados. A força da chuva e dos temporais é um outro fenômeno a ser considerado. Em dias e noites de temporais, os próprios marítimos assim como suas mulheres, temem pelas suas vidas içando-se ao mar. A tempestade é a grande aventureira quando alcança o oceano. Ela derruba saveiros, desmonta navios, camufla perigos adentro do mar. Duas passagens para explicitar este ponto:

Era em julho, mês do vento sul, dos temporais. Em junho Iemanjá solta o vento sul que é um vento terrível. É bem perigosa a travessia da barra nessa época e os temporais são terríveis. É o pior mês para os pescadores e os mestres de saveiro. Até os baianos correm perigo no mês de junho, até mesmo os grandes paquetes (1936, p. 138).

O temporal caiu no meio da noite. Em geral aquele vento não trazia temporal, mas quando trazia era terrível. Caiu no meio da noite, pegou muitas embarcações no mar. Guma foi acordado pelo Velho Francisco que chegava do 'Farol das estrelas' [...] Alcançavam a boca da Barra. Destroços de três saveiros boiavam. O temporal tentava naufragar os que vinham salvar (1936, p. 197).

As causas dos temporais representam também a vontade de Iemanjá. Outro ponto bastante significativo é quando Amado afirma que "até os baianos correm perigo" no primeiro fragmento acima citado. Além de associar o fato de baiano ser um homem do mar, ele propõe dizer que até mesmo estes homens mais destemidos, são de uma coragem restrita diante da grandiosidade das tempestades da vontade de Iemanjá.

Na segunda passagem, Guma, o personagem-herói é convocado pra tentar amenizar os estragos causados pelo temporal. Contudo, ainda que ele alcance a boca da Barra, na Baía de todos os Santos, o estrago já estava feito: saveiros destruídos passam a pertencer à paisagem desta cena no mar.

A partir dos mesmos fenômenos naturais mas em situações diferentes, a vida da população do cais pode ser na verdade agraciada por Iemanjá e a própria natureza. Em determinados meses do ano, de ventos amenos e poucas tempestades, e a vinda do Sol, suas presenças na verdade passam a ser agraciadas. Observe outras passagens contemplando este outro viés:

Puxaram fumaça dos cachimbos. Pessoas entravam e saíam do Mercado Modelo. O sol reluzia nas pedras pequenas do calçamento. Na janela de uma casa uma mulher estendia uma toalha. Marinheiros trepados no dorso de um navio o lavavam. O vento começou a correr sacudindo a areia que voava (1936, p. 66).

Com a presença do Sol, a vida no cais se ilumina e os afazeres de muito do cotidiano das pessoas passa a ser fazível, realizável. Outro ponto:

A lua ilumina sua rota, o mar é uma estrada larga e boa. E o nordeste sopra, o terrível nordeste das tempestades. Mas agora ele sopra como amigo que o ajuda a transpor mais rápido esse braço de rio. O nordeste traz as canções da beira do rio, canções de mulheres lavadeiras, cantigas de pescadores (1936, p. 131).

A lua ilumina, o mar é uma estrada, o nordeste sopra e como amigo. Este vento amigo ainda traz a vida social, as canções dos marinheiros e das lavadeiras. As identidades dos povos da beira do cais da Bahia vão sendo desenhadas com os elementos da natureza como construtores de sua existência geográfica. E, mais uma última vez este viés:

A noite estava quente sobre a terra. Mas no mar corria uma brisa fresca que dava um dengue aos corpos. No céu de estrelas, havia uma lua enorme e amarela. O mar estava calmo e só as canções que vinham de toda parte cortavam o silêncio. [...] Deixar o mar, os saveiros, o seu porto. Isso é coisa que dói a um marinheiro principalmente quando a noite está assim bonita, cheia de estrelas e com uma lua tão bela (1936, p. 233).

E, finalizando, nesta última passagem, Amado deixa clara essa relação imbricada entre o ser do homem e sua existência associada ao mar no caso dos homens do cais. Ele diz claramente que para um marinheiro, deixar o mar numa noite estrelada e de bela lua, é como deixar pra trás um pouco de si mesmo. E por isso dói, deixar o mar e seu porto com suas canções para os marítimos é como arrancar um pouco de si mesmo da pele.

Ao longo da leitura de *Mar Morto*, diferentes interpretações de sua trama foram apontadas no corpo deste artigo. O mar, lido como uma personagem central do texto, é também espaço geográfico real e concreto não só da cidade de Salvador como numa perspectiva de paisagem na geografia. O conhecimento geográfico, ou seja, “o fazer-Geografia”, nasceu e se desenvolveu a partir destas interpretações dele mencionadas, constituindo o escopo do processo de fundamentação geográfica aqui proposta. Nestes apontamentos acerca do livro, a Geo-

grafia é permeada pelo domínio do subjetivo como parte integrante do que também pode ser o conhecimento desta ciência.

No livro que analisamos ao longo deste artigo, o homem é definido a partir de suas relações com o mar. Este elemento é fundante do homem amadiano na respectiva trama. *Mar Morto* traduziu em palavras, vivências que podem ser percebidas até os dias atuais – mesmo que ressignificadas e (re)localizadas – nas ruas e na beira do cais da cidade de Salvador. O conteúdo geográfico se relaciona com este mar em movimento que leva e traz as pessoas em seus cotidianos. A realidade geográfica está nas diferentes existências entre o povo do cais e do mar e o cotidiano dos cidadãos mais urbanos da cidade soteropolitana.

Armando Correia da Silva (1978), afirma que a Geografia possui como seu verdadeiro “laboratório”, a nossa realidade. Pensando na empiria presente em *Mar Morto*, e ao concordar com Armando, lemos nas frases de Amado, um escritor de desdobramentos geográficos.

Considerações finais

A proposta deste artigo era a de construir uma leitura geográfica de mundo a partir das espacialidades do livro *Mar Morto*. Este objetivo só se tornou realizável mediante o fato de que a trama elaborada por Amado neste romance é de cunho espacial. Ou seja, o elemento destacado ao longo destas páginas - o mar - é visivelmente um elemento fundante das relações sociais e existenciais contidas nas personagens amadianas.

Todas as leituras possíveis que foram realizadas nestas páginas de como enxergar o mar, são na verdade diferentes óticas sobre a paisagem geográfica apresentada no livro. Paisagem, aos leigos, é um conceito de suma importância para a teoria da ciência geográfica. Paisagem, é a forma de apreensão do mundo – ou de um determinado recorte espacial do mesmo – a partir dos nossos sentidos, em especial do olhar. Debruçar o olhar sobre o mundo é uma forma de interpretar realidades cotidianas, contextos de desigualdade e prosperidade, entre outras coisas.

Mar Morto é um livro no qual é evidente que ao ler suas páginas observamos o laboratório empírico que o autor extraiu da cidade de Salvador. Aquelas personagens e sua relação com o mar ainda estão

vivos dentro do contexto da cidade. A paisagem de Salvador entra no imaginário das pessoas pelo mar. O papel mítico, sincrético e religioso de como o mar é representado no livro permanece real dentro do espaço urbano e das histórias da cidade. Assim, é latente a importância de como livros como *Mar Morto*, em especial em tempos de isolamento social e pandemia, nos permitem reproduzir afetos e saudades concretas através de sua literatura. Lembranças que podem ser revisitadas de um lugar cheio de memória como a cidade de Salvador. E, no contexto da paisagem geográfica, um livro que permite a leitura geográfica de mundo e vidas pela aproximação com uma existência vivida naquele recorte espacial.

REFERÊNCIAS

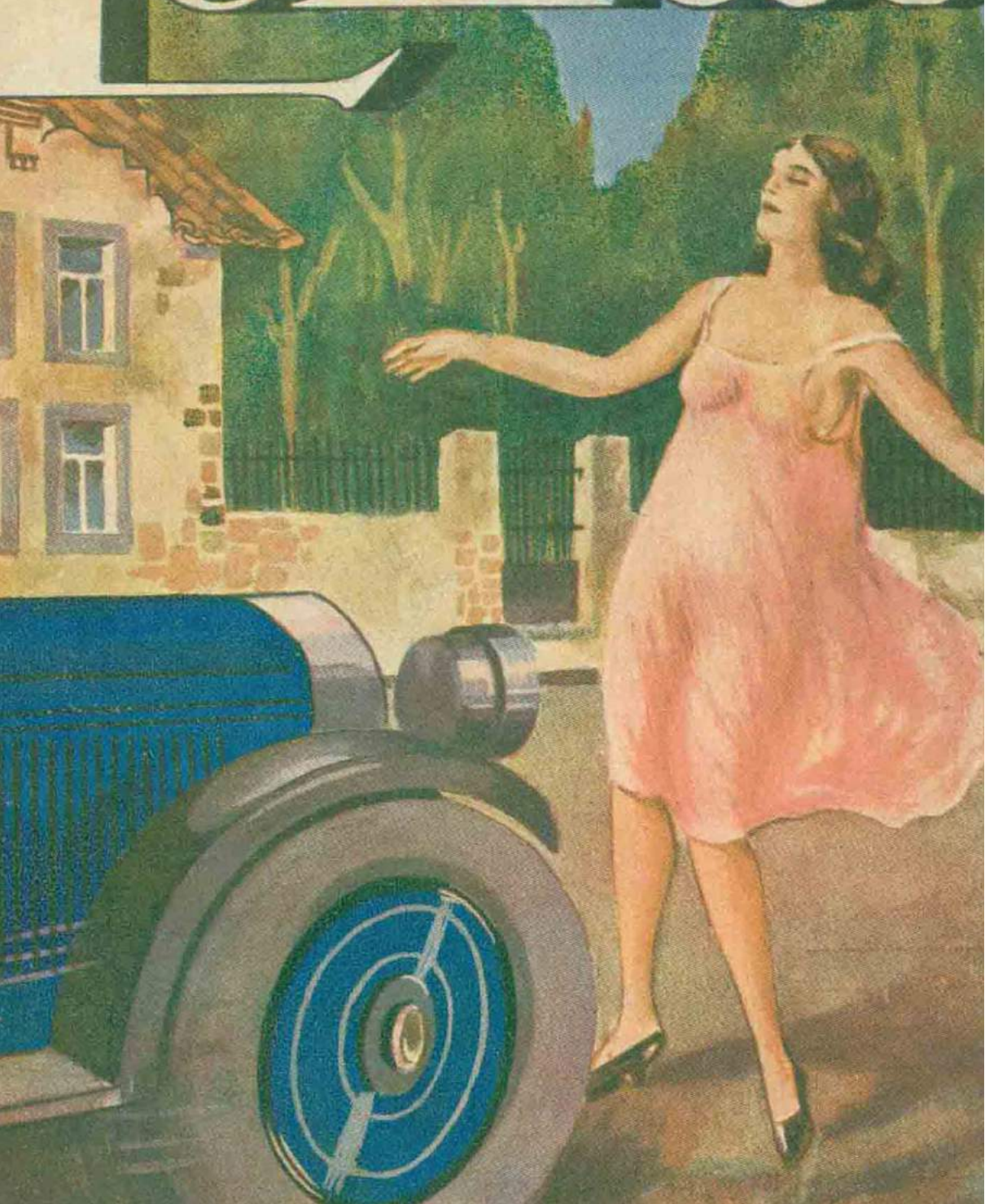
AMADO, Jorge. *Mar Morto*, José Olympio, Rio de Janeiro, 1936.

AMADO, Jorge. *Caderno de Literatura*, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro 1997.

SILVA, Armando Corrêa da. *O espaço fora do lugar*. Hucitec, São Paulo, 1978.

SILVA, Auxiliadora. *A cidade de Salvador, dos idos de 1959: os olhares de Jorge Amado e Milton Santos*. IN: *Visões imaginárias da cidade da Bahia*. Instituto de geociências da UFBA, Salvador, 2004.

emilia



EM TORNO DE UMA ESTREIA: JORGE AMADO, *LENITA E O PAÍS DO CARNAVAL*

Paulo Santos Silva

O propósito deste ensaio é analisar possíveis relações entre as condições sociais, políticas e culturais do início dos anos 1930 e as publicações da novela *Lenita* (1930) e do romance *O país do carnaval* (1931). A primeira obra, resultado de um trabalho conjunto, foi concebida, assinada e publicada por Jorge Amado (1912-2001), Dias da Costa (1907-1979) e Édison Carneiro (1912-1972), integrantes da Academia dos Rebeldes. A segunda é considerada o livro de estreia do autor e marco inicial de seu percurso na condição de romancista. Consideramos as articulações entre elas e os fatores ficcionais e extraficcionais que vinculam as duas obras.

O enfoque aqui proposto sugere a imbricação entre os dois livros em que o nome de Jorge Amado aparece inscrito. Sugerimos que apartar *Lenita* do conjunto de sua obra, apesar da coautoria, revela-se, de um ponto de vista histórico, um procedimento sem sentido à medida que se pretenda compreender a trajetória do escritor. *Lenita* germina e antecipa *O país do carnaval* e nele se desdobra como matéria e estilo, integrando o conjunto dos elementos seminais que aparecerão nos romances posteriores do autor. Nessas duas obras, fincaram-se as raízes do “romancista frondoso” que ele admitiu ter-se tornado (STEEN, 2008, p. 131).

O país do carnaval chegou ao conhecimento de potenciais leitores sob um invólucro: a edição da novela de 1930, que o anunciava em paratextos e criava expectativas para seu lançamento. Um livro aparecia não somente divulgando uma nova obra que estava a caminho, mas também a que grupo literário pertencia: a “Academia dos Rebel-

des”. O registro de filiação era um dado relevante porque trazia nas páginas em forma de notas, em moldes de curtos anúncios, informações que remetiam a sinais esclarecedores acerca da vida cultural e literária da Bahia de então. Os indícios paratextuais fazem pensar nas questões metodológicas propostas por Roger Chartier ao questionar certos limites a serem superados quando se pretende desenvolver “uma abordagem plenamente histórica da literatura” (CHARTIER, 2002, p. 256). Há de se considerar todos os elementos que atestam as marcas humanas que se fixam além das pegadas dos autores. Nesse sentido, os suportes, e como foram construídos, além dos editores, dão a ver as dimensões coletivas de uma obra.

Ao conduzir os argumentos acerca das relações entre história e literatura para o terreno da História Cultural, Chartier ressalta a inconveniência de se reduzir os textos a “mero estatuto documental”. Ressalta, porém, a necessidade de “historicização” no que concerne à “literatura”, destacando que cabe se interrogar “sobre as relações que as obras mantêm com o mundo social” (CHARTIER, 2002, p. 258). O “mundo social” de onde emerge o romance de estreia de Jorge Amado é marcado pela presença de jovens aspirantes ao território das letras que buscaram construir suas carreiras no jornalismo da Bahia de poucas oportunidades.

Inscritas no tempo, portanto na história, as obras ficcionais exprimem e também constituem um contexto, dão-lhe espessura, ao representarem-no por vias transfiguradas. Jorge Amado ao final da vida manifestou plena consciência da historicidade de suas criações, fator que se impõe em uma abordagem historiográfica sobre o seu itinerário de escritor:

O livro a meu ver tem data — na concepção, na escrita, no conteúdo, na criação artística e humana — data que corresponde à personalidade do autor quando o elaborou e escreveu. Delimita a experiência adquirida até então, a posição perante o mundo e a vida, a maneira de ver e de pensar, os ideais, a ideologia, as limitações, as aspirações, designa um homem em tempo e circunstância que já não se repetirá (AMADO, 1992, p. 247).

Um livro é um artefato que se torna monumento e se converte em documento. Sob esses dois estatutos, seus usos e sentidos passam a

dependem da variedade das escolhas dos historiadores. Esses narradores “de ofício” tiveram, ao longo da carreira do escritor, de disputar ou agir como cúmplices de um fabulador que procurou ele próprio, além de figurar ao lado dos intérpretes do Brasil, estabelecer um significado para sua obra, alterando ou alternando seus sentidos.

Em *Navegação de cabotagem*, uma das últimas obras publicadas por Jorge Amado, consta uma nota sobre *Lenita*:

Dias da Costa, Édison Carneiro e eu, em 1929, escrevemos em colaboração um romance sob o título de *El-Rey*, publicado em folhetim em *O Jornal*, órgão da Aliança Liberal na Bahia. Um editor do Rio, A. Coelho Branco Filho — jamais o esquecerei, pois foi o primeiro a colocar meu nome na capa de um livro, o primeiro a me ficar devendo direitos autorais —, lançou-o em volume em 1930, capa medonhosa, com o título de *Lenita*. Livrinho com todos os cacoetes da época, Medeiros e Albuquerque o definiu: “Uma pura abominação”. Um único sublitterato não poderia tê-lo feito tão ruim, foi necessário que se juntassem três (AMADO, 1992, p. 40).

O romancista afirmou que não esqueceria jamais as circunstâncias em que seu nome foi impresso em letra de forma na capa de um livro. Presumivelmente, a obra em questão poderia ter-se tornado uma gratificante lembrança e o artefato — o livro impresso — um “lugar de memória”. O apreço que sugere haver tido por aquele momento de estreia não se estendeu ao que foi escrito na forma de novela, destronada em importância e prestígio pelo livro que veio a público menos de um ano depois: O país do carnaval.

No mesmo relato memorialístico, Jorge Amado relembra a recepção do romance de estreia e como se sentiu:

Medeiros de Albuquerque, que havia considerado *Lenita uma pura abominação*, saudou *O país do carnaval* com entusiasmo. Agripino Grieco, panfletário mordaz, contundente, arrasador, livro que passasse pelo crivo de sua análise estava consagrado, talvez por ser amigo de Pinheiro Viegas, patrono da Academia dos Rebeldes, Grieco excedeu-se nos elogios. Eu me pavoneava nas livrarias, na Católica, na Schmidt, na Garnier, de crista alta. Nunca mais consegui a mesma complacência dos críticos, a partir do segundo romance passei a receber pau de criar bicho [grifos do autor] (AMADO, 1992, p. 182).

Esse fragmento memorial se encontra substancialmente documentado pelos escritos de então, exaltando a obra. Em janeiro de 1932, no mensário *Boletim de Ariel*, nº 4, em artigo intitulado “O País do Carnaval”, Marques Rebelo, após apontar dificuldades e soluções na tessitura do romance, concluiu categórico: “Inquieto, sofrendo pelo mal de seus personagens, no *melhor romance do ano*, é um grito de alarme aos que, fugindo da vida, por medo ou por dúvida, se inutilizaram sem remédio”. Assim, Jorge Amado encontrava motivos para, em sucessivos depoimentos ao longo de sua carreira, trazer ao primeiro plano da memória seu romance de 1931 e promover certo apagamento da novela *Lenita* (1930).

Embora Jorge Amado tenha considerado sua iniciativa literária com Dias da Costa e Édison Carneiro um “fracasso”, muitos dos elementos que nela aparecem estão presentes no seu “oficial” romance de estreia, *O país do carnaval*. Constata-se essa presença tanto no que diz respeito aos aspectos internos quanto aos externos concernentes ao romance. Em ambas as obras há imbricações na forma e no conteúdo, mas também e, sobretudo, na internalização do mundo que se movia fora do âmbito ficcional, aquele que lhe serve de tema. Ao elaborar *O país do carnaval*, deu prosseguimento ao que acabara de publicar com os “colegas”, dando início à sua produção individual, porém aprofundando o que havia iniciado na recente experiência anterior.

Tão logo a novela foi publicada, houve reconhecimento do valor do livro e se fizeram projeções acerca do futuro do escritor, ainda em seus primeiros passos. Assim como aconteceu depois com o romance de estreia, a novela foi vista como uma promessa. Em *O Correio da Manhã*, de 15 de novembro de 1931, p. 2, na coluna “A página do livro”, em um artigo intitulado “Mil histórias sem fim” e “Lenita”, após revelar surpresa por haver na Bahia uma “Academia dos Rebeldes” e tecer comentários, apontando determinadas inconsistências na verossimilhança da narrativa, o articulista concluiu:

Apesar de tudo isso, porém, ou quem sabe por isso mesmo, “Lenita” é interessantíssima e prende a atenção do leitor da primeira à última página. Os três rebeldes da Bahia não terão, pois, necessidade de defendê-la [...], porque tem ela agradado. Não será, evidentemente, uma obra perfeita no gênero. Os próprios autores confessaram, no prefácio, que a escreveram

porque tem “a doença terrível de escrever”. Bendita doença, aliás!

O romance *O país do carnaval* pode ser lido como uma crônica dos últimos anos da década de 1920. Assim, assume importância como documento histórico, além de mostrar Jorge Amado na condição de “historiador do presente”, aquele que narra seu próprio tempo. Um narrador que, mesmo jovem, mergulhava no fluxo da história viva marcada pelas transformações políticas e culturais de uma década que se encerrava e abria outra sob conflitos que tendiam a posições extremas, traço que sua obra procurou se ocupar desde o começo.

As relações entre história e literatura têm nessas duas experiências ficcionais particulares — *Lenita* e *O país do carnaval* — mais uma referência para se pensar a fecundidade dos dois campos, o ficcional e o histórico, ao se ocuparem do vivido e do narrado. Em ambas, percebem-se a história na literatura e a literatura na história. Dessa forma, vêm à luz as ações individuais e coletivas, suas tensões, impasses e soluções negociadas no âmbito da pequena, porém dinâmica, comunidade dos letrados da Bahia na virada da década.

No final dos anos 1920, o ambiente literário soteropolitano era marcado pela presença de grupos literários que despendiam tempo escrevendo poemas simbolistas e parnasianos, além de promover polêmicas nas páginas dos jornais locais, em um intenso debate envolvendo o Modernismo (ALVES, 1978). Filhos de antigos proprietários rurais, alguns deles dos afamados “coronéis”, a exemplo de Adonias Filho e do próprio Jorge Amado, esses jovens pretendentes a um lugar no “universo das letras” gozavam de certa homogeneidade em função das condições socioeconômicas e educacionais da Salvador das primeiras décadas do século XX, assim caracterizada por Nelson Sampaio, em 1971, ao se reportar ao período, em seu *Discurso de Posse* na Academia de Letras da Bahia:

Salvador era a capital do afro-brasileirismo, com uma diminuta elite, muito ciosa dos seus foros de cultura europeizada. Era a Bahia dos folguedos populares quase intermináveis, com presépios de Natal e chãos atapetados de folhas de pitanga, dos bailes de pastoras, dos ternos de Reis, das folias carnavalescas, das festas de largo com quermesses, da animação dos coretos, com retretas de tangos e dobrados. A Bahia reli-

giosa, cheirando a vela e a incenso, com numerosas procissões, missas pomposas e sermões intermináveis. Bahia dual dos pobres suarentos e dos filhos-famílias e das ainda mais ociosas senhorinhas; dos sambas de batuque e das danças de “gente fina”, com valsa e o maxixe de salão. Bahia patriarcal das mulheres em quase reclusão, não saindo a certas horas da noite, e mesmo de dia só aparecendo nas ruas acompanhadas do marido ou do irmão. Bahia universitária, das “repúblicas” de estudantes em que a Cidade se movimentava para assistir aos concursos dos professores ou às defesas de tese dos doutorandos em Medicina da Bahia, de quando os estudantes formavam uma homogênea classe, saída da aristocracia rural ou da burguesia, com imunidades para as suas irreverências sociais e rebeldias políticas, que não passavam, aliás, do sistemático oposicionismo liberal (SAMPAIO, 1972, p. 121).

Embora não ultrapassassem os limites ideológicos do liberalismo oligárquico, havia entre esses moços divergências o suficiente para se agregarem em distintos grupos e se identificarem em função de críticas ou apoio à ordem vigente, seja na esfera estritamente política ou literária.

Com base nesse quadro, encontra-se a explicação para a formação de dois grupos que se digladiavam no campo das letras locais: aquele que se formou em torno da revista *Arco & Flexa* e da figura de Carlos Chiacchio (1884-1947) e seu rival, conformando a Academia dos Rebeldes liderada por Pinheiro Viegas (ALVES, 1978). Embora se reconheça certa semelhança entre os indivíduos que compunham os dois agrupamentos, cabe reconhecer suas diferenças socioeconômicas e político-ideológicas, aspecto revelado em suas condutas e projetos na virada da década.

O ano de 1928 foi marcante para Bahia, tanto no que se refere ao cenário político quanto ao universo das letras. Entre 1928 e 1930, episódios políticos e literários aceleraram o ritmo da sociedade, pelo menos soteropolitana, o que marcou a biografia de alguns desses descendentes dos estratos dominantes locais, da capital e do interior. Muitos deles nasceram entre o finalzinho do século XIX e a primeira década do século XX. Em sua grande maioria, os integrantes do universo das letras, aqui mencionados, obtiveram diplomas em direito ou medicina e ingressaram na vida pública naqueles anos finais da década de 1920. Encerrado o governo de Góis Calmon (1924-1928),

iniciava-se uma fase de instabilidade política no estado. O experimentado líder José Joaquim Seabra (1855-1942) retomava posições no jogo político, atuando na oposição, o que o levou a dar apoio na sucessão presidencial de 1930 à Aliança Liberal.

Mesmo que nos limites dos horizontes liberais e oligárquicos, houve certo entusiasmo quanto às mudanças em curso. O periódico, *O Jornal*, em que Jorge Amado colaborava, estampou em sua primeira página do dia 2 de maio de 1930 a manchete: “Está anunciada, oficialmente, a Revolução!”. Nela, apelava-se ao povo para se preparar para “defender a honra, a liberdade, os brios e as leis do Brasil”. A mesma página noticiava: “Lampião continua praticando as suas misérias”, acontecimentos que atormentavam o governo e as populações do interior. Na coluna “Vida Social” do mesmo dia, dedicada a um pouco de quase tudo, aparece uma mensagem de Paulo Rigger para Édison Carneiro subscrita por Jorge Amado. O personagem da ficção — Paulo Rigger — entrava assim na vida convulsionada do país e da Bahia.

Antes mesmo de adquirirem o diploma de curso superior, muitos conseguiam colocação nos periódicos. Iniciavam-se na função de revisor, alcançando, com o tempo, maior destaque na redação dos jornais mais importantes do estado, a exemplo dos jornais *A Tarde* e *Diário de Notícias*. Esses órgãos de imprensa vinculados às agremiações partidárias da Bahia operavam como porta-vozes dos grupos em suas disputas pelo acesso ao poder no estado e nos postos federais. As sociabilidades desenvolvidas no âmbito das faculdades, notadamente de direito, e nas oficinas e redações dos jornais, abriam portas para o início na carreira política. No governo de Góis Calmon, que se estende de 1924 a 1928, contou-se com o nome de três jovens bacharéis em direito que bem revelam a importância dessas conexões entre formação profissional, carreira política e trajetória intelectual. Trata-se dos nomes do educador Anísio Teixeira (1900-1971), do político e escritor Nestor Duarte Guimarães (1903-1970) e do jurista Hermes Lima (1897-1981).

Escola de formação política e literária, as redações dos periódicos cumpriam também o papel de iniciar seus integrantes no modesto mundo das letras. Jorge Amado passou por essa escola:

No começo eu fazia reportagens de polícia; era repórter de polícia, o grau mais inferior do jornalismo, os “cães esmagados”: eu ia às delega-

cias para me informar sobre o que ocorrera desde a véspera – os acidentes, os crimes, as brigas, qualquer coisa; ia ao necrotério para saber quem morrera, em que estado estava o cadáver, quantas facadas recebera, em que circunstâncias etc., para registro de fatos diversos, completado por outro repórter, um pouco acima de mim. Durante algum tempo a coisa ficou neste pé. Até que Muniz Sodré, um homem distinto, jurista, político, que era ou havia sido senador, já não me lembro exatamente, e que era diretor do *Diário da Bahia*, um dia se deparou com um artigo que tratava da região do cacau; aquilo o interessou, quis saber quem o escrevera, soube que fui eu, um moleque, que “fazia polícia”. Ele decidiu que a partir de então eu faria parte da redação. Foi assim que me iniciei no jornalismo, por volta de 1926 (RAILLARD, 1990, p. 32).

Foi nas páginas dos jornais que ele escreveu suas primeiras narrativas, como reiteradas vezes lembrou em entrevistas e depoimentos ao se reportar ao início de sua carreira. Em entrevista a Clarice Lispector (2007, p. 23), ao ser perguntado com que idade começou a escrever, respondeu: “Desde muito tempo. Com 15 anos, ou 16, já fazia parte de grupos de jovens literatos em Salvador.” Uma consulta aos jornais da época permite perceber, além de seu rosto imberbe, textos de sua autoria somados aos de outros, veteranos e jovens estreantes nos meios jornalísticos. Esses moços costumavam circular entre oficinas gráficas, onde trabalhavam como revisores, prostíbulos, hotéis baratos e cafés da antiga Salvador.

Pelos cafés

Lugares de memória, os cafés da Salvador do final dos anos 1920 faziam parte da paisagem urbana da cidade e são tratados nas lembranças e na ficção como recintos importantes na vida cotidiana e na formação de intelectuais da Bahia, tanto de ficcionistas quanto de ensaístas.

Os dois livros que deram início ao percurso literário de Jorge Amado tiveram origem nesses espaços e os expressaram. Ambos internalizaram a dinâmica desses lugares e contribuíram para instituir certa imagem literária da Bahia, oferecendo representações de um tempo, de um lugar e de seus protagonistas. Vestígios, portanto, de uma experiência, esses escritos ajudam a reconstruir um momento da histó-

ria da literatura e da sociedade brasileira, a partir da Bahia. O entorno dessas primeiras obras, registrado pela memória do autor e por alguns indivíduos de sua geração, contribui para melhor compreendê-las.

Jorge Amado reconheceu o forte vínculo que a novela *Lenita* teve em sua origem com a Academia dos Rebeldes, grupo ao qual o autor rendeu tributos e os fez públicos ao inserir a referência na primeira edição da obra. Da mesma forma, os cafés da Salvador de então foram lembrados como sítios urbanos que proporcionaram o desenvolvimento da vida literária na cidade. Espaços de sociabilidade política e literária, os cafés da capital da Bahia foram reiteradamente lembrados pela memória daqueles que tomaram parte no universo das letras soteropolitanas. Lembra Carvalho Filho, um dos integrantes da revista *Arco & Flexa*:

Sempre nos reuníamos no Café das Meninas [...] primeiro, para mostrar uns aos outros nossos contos e poemas e conversar sobre literatura; depois, em função da revista, que não tinha local de redação. Quando *Arco & Flexa* não mais existia, continuamos frequentando o Café das Meninas, que era um lugar bastante agradável e famoso na época, onde éramos servidos umas morenas bonitinhas, muito amáveis, com quem tivemos alguns namoros e até algumas transas (CARVALHO FILHO, 2009, p. 34-35).

Em vários depoimentos, Jorge Amado lembrou esse lugar e outros, que acolhiam os estreados das letras. Ele registrou que, tão logo foram desalojados do local em que se reuniam, passaram a ter seus encontros com maior regularidade em cafés, entre eles, o Café das Meninas, onde, ao que parece, as divergências literárias não afetavam em nada a convivência dos rapazes das letras.

Em *Espelho do tempo: memórias e reflexões*, Mário Cabral (1914-2009) registrou essa experiência dos cafés:

Em uma mesa do Café das Meninas, às duas da madrugada, encontrei subitamente o poeta. Estava mais alto e mais pálido, a vasta cabeleira desgrenhada, os olhos sonhadores fixados em um ponto imaginário. Em frente, abandonado, jazia um martini seco. Olhei-o por muito tempo. Era o poeta, não havia dúvida. Só que parecia mais triste, mais poeta. Certamente estava em êxtase, perdido na grandiosidade da sua genial inspiração. O poema, o famoso poema, anunciado, debatido discutido, nasceria,

talvez, antes do sol raiar. O poeta parecia em transe. Não quis atrapalhá-lo. Deixe-o em sossego, com medo de privar as letras nacionais de um modelo de arte e de lirismo (CABRAL, 1973, p. 99).

Sem disfarçar a ironia, o registro do memorialista captura com propriedade um traço — a jocosidade — presente nos meios boêmios e literários de então e destacado nas duas primeiras obras de Jorge Amado. Em *Lenita* e em *O país do carnaval* a ambiência dos dois últimos anos da década de 1920 aparece com a força de um depoimento sobre as experiências de um grupo de jovens que pretendiam se tornar escritores. Jorge Amado cultivou suas lembranças acerca do período e edificou uma memória sempre reiterada dos seus tempos de estreia. Esse dispositivo foi se adaptando de acordo com os caminhos seguidos por sua produção literária. A lembrança individual dos cafés se converteu em uma construção coletiva, pelo menos entre contemporâneos dos agrupamentos literários. Daí certa preocupação em se reportar àqueles anos como experiência compartilhada, conforme depoimento do romancista a Valdomiro Santana, que publicou em 1986 uma série de entrevista com escritores que escreveram entre 1920 e 1980:

Nos reuníamos no Café das Meninas e no Bar Brunswick. Na verdade, não tínhamos nenhum peso na vida literária da Bahia; éramos uns subliteratos, esculhambados, o rebotalho da cultura baiana. Fazíamos farras imensas, tínhamos muita ligação com as figuras populares, capoeiristas, malandros, estivadores, boêmios, prostitutas. Íamos sempre às festinhas de bairros, aos candomblés, às feiras, aos mercados. Daí o meu aprendizado de romancista. Esse meu contato com o povo foi fundamental para a obra que escrevi (SANTANA, 2009, p. 15).

Da mesma forma que os membros da Academia dos Rebeldes, os integrantes da revista *Arco & Flexa* registraram presença nos cafés da “cidade da Bahia”. Pinto de Aguiar (1910-1991), fundador do periódico, à época com 18 anos, foi um deles:

Um tanto impregnados de espírito boêmio, costumávamos nos reunir, todas as tardes, no Café das Meninas, assim chamado porque foi o primeiro servido por garçonetes, ou no Bar da Bahia, ambos situados no distrito da Sé, no coração da Bahia colonial. Suculentas ceias, preparadas por qui-

tuteiras baianas ajudavam a minorar a nossa sempre insatisfeita fome intelectual (AGUIAR, 2011, p. 81).

Ao lado dos bordéis, os cafés e seus fregueses entram nas narrativas de Jorge Amado na condição de espaços inseparáveis dos seus personagens, em grande parte inspirados em figuras que influenciaram o romancista.

Os “rebeldes”

Ao ingressar na Academia dos Rebeldes, Pinheiro Viegas (1865-1937), o líder do grupo se pronunciou em termos que elucidam a atmosfera do ambiente:

Hoje, neste círculo de tipos cosmopolitas, nesta assembleia de veros cidadãos do mundo (o inferno de pecadores onde não têm ingresso os pobres de espírito, quero dizer, os santos e os cretinos do Paraíso), sinto-me deveras feliz e, por isso, mais moço em meio de tantos moços inteligentes e estudiosos. Ontem, mestre e, hoje, discípulo de orgulho e de rebeldia dos novos, na antiga metrópole intelectual do Brasil. Eu, o escriba iconoclasta, o desabusado boêmio indiferente, o ironista lírico, o cético risonho, brado aos quatro ventos: libertação! Sempre libertação! No momento da viagem, *avant l'aube*, dos filhos do século atual, meus amigos e meus irmãos em Arte, para a universalidade, para a inteligência, para a poesia, para o Amanhã! (VIEGAS *apud* CAMPELLO, 1971, p. 80-81).

Presença marcante e inspiradora para Jorge Amado e seus companheiros de agremiação literária, incluindo os demais autores de *Lenita*, Pinheiro Viegas foi transfigurado em Pedro Ticiano, personagem destacado de *O país do carnaval*.

Embora rejeitado ou silenciado, o romance *Lenita* teve papel importante na carreira de Jorge Amado, tornando-se impossível negar seu peso na biografia do escritor baiano. Pelos menos dois aspectos merecem destaque: o vínculo da obra com a Academia dos Rebeldes e a presença de suas condições de produção na tessitura da trama de *O país do carnaval*.

O livro foi dedicado “Aos nossos colegas da Academia dos Rebeldes”. Escrita por integrantes desse grupo — Dias da Costa, Édison Car-

neiro e Jorge Amado — a iniciativa demarcava posição em relação a outros agrupamentos literários, em particular, ao grupo liderado por Carlos Chiacchio, concentrado em torno da revista *Arco & Flexa*.

Mesmo deixando a novela fora do conjunto de sua obra, jamais Jorge Amado se furtou a fazer referências aos “rebeldes” e a Pinheiro Viegas, epigramista a quem Jorge Amado com frequência se referiu como o líder do grupo, propondo-se mesmo a escrever sua biografia, porém não consumada (AGUIAR, 2018, p. 70 e 93).

A participação de Jorge Amado no grupo liderado por Viegas não o impediu de reconhecer a importância de Carlos Chiacchio para a cultura literária, sobretudo no que diz respeito ao projeto de praticar na Bahia uma literatura “moderna”. Além de figura de proa da vida intelectual da Bahia, Chiacchio destacou-se pelos rodapés que passou a publicar a partir de 1928, em *A Tarde* (MASCARENHAS, 1979). Jorge Amado reconheceu que esses escritos eram “o que havia de maior peso na vida literária baiana”, e que tiveram para ele grande e positiva influência (SANTANA, 2009, p. 13).

De fato, ao se considerar os depoimentos de indivíduos que conviveram com Carlos Chiacchio, o papel do líder de *Arco & Flexa* aparece com destaque. É o que se percebe nas memórias do escritor cearense Herman Lima que, à época, viveu na Bahia e aproximou-se de Chiacchio:

Todos os acontecimentos literários de 1920 a 1930 passaram ali pelo crivo de seu comentário incisivo, muitas das suas melhores páginas saíram mesmo daqueles encontros, pois ninguém como ele para amar o estímulo de uma roda intelectual, o frêmito de emoção dum círculo de amizades como o que formávamos. Por que acima de tudo, a despeito de seu violento pendor de polemista, Carlos Chiacchio era aquele grande espírito gregário, visceralmente infenso à solidão, animador de clãs, fulcro entusiástico e generoso de todos os movimentos literários da Bahia, a partir da famosa agremiação da Nova Cruzada, dos seus tempos de estudante, até a fundação da Ala das Letras e das Artes, com que culminaria sua vida, na mais intensa e expressiva atuação que registram as crônicas locais (LIMA, 1967, p. 210).

Carlos Chiacchio pretendia assegurar a presença da Bahia no processo de renovação estética, envolvendo as artes plásticas e a literatu-

ra, que vinha se desenvolvendo no Rio de Janeiro e em São Paulo. Mas ele não pretendia criar um movimento que se confundisse com o dos intelectuais daqueles estados. Sua concepção propunha uma articulação entre condutas que classificou de “tradicionalistas” e “modernistas”, o que resultou no seu projeto designado “tradicionalismo dinâmico”, definido por Dulce Mascarenhas:

O tradicionalismo dinâmico, proposto pelo autor baiano, é um composto de novo e de velho, de tradição e de dinamismo criador. Em sua base, está a tensão entre o estático e o dinâmico, que é valorizado como essência da verdadeira renovação, assentada no pré-existente, embora projetada para o futuro (MASCARENHAS, 1979, p. 60).

A novela *Lenita* foi concebida nessa atmosfera atravessada por linhas literárias ainda bastante indefinidas. Buscava-se uma literatura que se pudesse considerar moderna, mas não necessariamente nos moldes dos “modernistas” cariocas e paulistas, diferença que Jorge Amado fez questão de frisar. Em entrevista publicada em 1981, o escritor baiano reportou-se aos anos iniciais de sua carreira, destacando a importância dos acontecimentos que renovaram a literatura e a política, o Modernismo e a Revolução de 30 respectivamente, em sua formação. Após reconhecer a influência da Revolução de 1917, do cinema e da psicanálise sobre a literatura romanesca do seu tempo, ressaltou:

Mas o que nos influenciou, sobretudo, foi a Revolução de 30, um movimento que teve apoio popular e não um simples golpe de Estado. O contrário de 64, foi uma revolução porque teve apoio popular. Sua influência foi tão grande que modificou, inclusive, o próprio Modernismo, que tinha sido feito pelos filhos de papai das fazendas de café de São Paulo, que saiu dos salões de dona Olívia Penteado (AMADO, 1981. p. 14).

Essa alusão aos “filhos de papai” ou aos rapazes de “famílias conhecidas e de boa condição social” foi um marcador político e ideológico recorrente em muitas de suas entrevistas sobre o período (SANTANA, 2009 p. 13). Esse argumento foi também usado para definir sua posição em relação aos modernistas e indicar suas opções temáticas e políticas: “Não nos pretendíamos modernistas, mas sim modernos: lutávamos por uma literatura brasileira que, sendo brasileira, tivesse

um caráter universal; uma literatura inserida no momento histórico em que vivíamos e que se inspirava em nossa realidade, a fim de transformá-la” (RAILLARD, 1990, p. 36).

O compromisso com a “realidade brasileira” foi lembrado pelo autor como elemento definidor de suas obras. Suas opções temáticas e escolhas estéticas, em larga medida, cumpriram esse papel, mesmo que se ressaltem diferenças entre as obras e as mudanças que elas imprimiram na trajetória do romancista desde 1930.

A narrativa do romance de estreia recobre a vida cotidiana de Salvador, destacando os sonhos e esperanças de uma juventude urbana de classe média em formação às voltas com questões sociais, políticas e culturais que emergiam como desafios a um país em turbulência mais acentuada desde o início da década. Perspectivas profissionais e intelectuais — ou a falta delas — assim como os rumos que o Brasil tomara fizeram parte das preocupações dos integrantes da Academia dos Rebeldes transfigurados em personagens construídos pelo escritor baiano. Dessa forma, *Lenita* e seus autores, Dias da Costa, Édison Carneiro e Jorge Amado, transferem-se das ruas, cafés e grupos literários de Salvador para as páginas de *O país do carnaval*. A um só tempo autorretrato individual e compartilhado, testemunho e história de um tempo acelerado na esfera política, ainda que travado pela lenta mudança nas estruturas sociais e de poder.

Além da ambiência na qual viveram aqueles que escreveram *Lenita*, há no romance de 1931 juízos acerca da realidade que exprimiam a identidade dos “rebeldes”, estabelecendo contiguidade entre as duas obras. Em um trecho, não por acaso entre parênteses, lê-se em *O país do carnaval*:

(Porque na Bahia, boa cidade de Todos-os-Santos e em particular do Senhor do Bonfim, todo mundo é intelectual. O bacharel é por força escritor, o médico que escreve um trabalho sobre sífilis passa a ser chamado de poeta e os juízes dão valiosas opiniões literárias, das quais ninguém tem coragem de discordar) (AMADO, 2011, p. 34).

Essa passagem remete ao primeiro parágrafo do prefácio de *Lenita* em que a “irreverência” reivindicada por aqueles estreatantes foi estampada no estilo de uma crítica ao embrionário, às vezes pretensioso,

ambiente intelectual de então. As incertezas acerca do futuro, sobretudo na condição de escritor, algo lembrado por Jorge Amado e por muitos outros jovens de sua geração, aparecem também no prefácio de *Lenita*, assim como o propósito de se identificarem como adversários da ordem em vigor nas letras e na política:

Escrever e publicar um livro, numa terra e numa época em que todos os desocupados são escritores e todos os escritores se transformam em autores e, até, em acadêmicos imortais, é uma tarefa tão comum e tão banal que nem mesmo chega a amedrontar um colegial pouco imaginoso que atingiu, precocemente, a idade crítica de versejar (AMADO, 1930, p. 9).

Uma obra internaliza a outra, fundindo tempo de escrita e tempo de narrativa. Jorge Amado pôs o ponto final no texto, localizando-o e datando-o: “Rio, 1930”. Publicado em 1931, o livro passou a circular nas livrarias no início de 1932 (AGUIAR, 2018, p. 50).

Em *O país do carnaval* encontra-se, em forma de esboço, um projeto literário que as obras posteriores confirmaram e ampliaram. Convém, entretanto, não cair na tentação da “ilusão biográfica”, para usar a recorrente expressão de Pierre Bourdieu (1996), e supor que já na origem estava inscrito um destino. Mas outras evidências mostram que Jorge Amado, à época, preocupava-se com questões que o acompanhariam ao longo de sua vida política e literária. Tanto o que os amigos afirmavam sobre o escritor estreante quanto o que ele dizia no contexto da publicação do primeiro romance revelam linhas de continuidade. Uma dessas linhas pode ser notada na exploração de determinados temas e tipos, a exemplo da prostituta, presente em *Lenita* e em *O país do carnaval*.

A figura da prostituta, construção complexa que chama a atenção dos estudiosos, é uma das mais frequentes nos romances de Jorge Amado. Em alguns casos como protagonistas, essas personagens, porém, suscitaram controvérsias (GUMÉRY-EMERY, CLAUDE, 2004, p. 175-187). Em *O país do carnaval*, aparece a primeira delas: Julie. A questão que importa, porém, e mais ainda no caso da obra de estreia, não é a condição de prostituta em si da personagem. Ela funciona como referência para uma interpretação do país. Em torno dela, o narrador desenvolve a tese que defende acerca do Brasil. É com ela e a partir

dela que seu caráter e personalidade se exprimem. De sua experiência pessoal e como lidou com as consequências dos desconchavos em suas relações amorosas emergem as linhas que definem quem é Paulo Rigger e o país com o qual se confunde.

Julie pode ser vista como um pedaço da civilização francesa que, em aparência, Paulo Rigger admira. Um corpo branco, porém, em ruínas, tornado objeto, comprado, usado e desprezado. Na “civilização grapiúna” ocorreu o encontro da jovem prostituta com a barbárie do modo de ser senhorial que o moço manteve, apesar dos sete anos vividos em Paris, à espera de uma oportunidade para se manifestar: a intolerância, a truculência e a violência. Ao considerar-se “traído” pela moça, sob sua tutela na fazenda, resolveu “Dá nela”, como sugeria uma marcha de carnaval. “E ele bateu-lhe até cansar-se” (AMADO, 2011, p. 54).

De monumento a documento

Os termos monumento e documento, fundamentais na lógica historiográfica, caem bem para nos referirmos aos escritos ficcionais e ensaísticos de Jorge Amado quando se trata, a partir de suas obras de estreia, de desenvolver argumentos em torno da interlocução entre o romancista, as fontes históricas e a monumentalização do autor e da sua obra, fenômeno que inclui suas cartas enviadas e recebidas. Conforme assinala Jacques Le Goff, o monumento “[...] tem como característica o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos” (LE GOFF, 2003, p. 536).

O país do carnaval foi responsável pelo início do seu incessante processo de monumentalização. Desde o seu lançamento, produziu numerosos discursos que dele se ocuparam. Em seguida, discursos sobre discursos, a tomar como amostra o que se escreveu e se falou quando do lançamento e nos sucessivos eventos dedicados ao autor e à sua produção intelectual, a exemplo do fecundo livro de homenagem *Jorge Amado: 30 anos de literatura*, publicado pela Livraria Martins Editora, em 1961.

Celebrado desde o começo da carreira, o que se tem produzido em torno de Jorge Amado é um desafio constante ao historiador, dada a evidência e a força do enlace entre “documento” e “monumento” e seus condicionamentos recíprocos, já que o que converte um no outro, é “sua utilização pelo poder, como lembra Jacques Le Goff, citando Paul Zumthor (LE GOFF, 2003, p. 545). Não isentas de tensões, as apropriações e utilizações dos monumentos e documentos produzidos pela trajetória do escritor resultam em uma complexa rede de concorrência envolvendo instituições públicas e privadas, a exemplo de universidades, museus, fundações, editoras e entidades da sociedade civil.

Mesmo que a primeira edição da obra de estreia não tenha atingido grande número de leitores, a imagem pública de Jorge Amado começava a ser construída de modo a alargar suas proporções. Ao noticiar “Livros Novos”, *O Diário da Bahia*, do dia 22 de dezembro de 1931, investia nessa perspectiva. Afirmava que Jorge Amado era, “um dos mais fulgurantes espíritos de nossa Bahia moderna”, e que, depois de haver publicado a “interessante” novela *Lenita*, dava ao público naquele momento *O país do carnaval*, “editado pelo simpático editor Schmidt”. Encerrava a nota exagerando o entusiasmo: “Atraente sob todos os aspectos”. Conforme o jornal, Jorge Amado estava “sendo muito procurado em todos os pontos do país.” Certamente, um exagero.

Jorge Amado encarregou-se de exprimir certo descompasso entre o que o periódico anunciava e o que ele guardou nas lembranças:

Quanto à venda, não podia me iludir: dos mil exemplares da edição Schmidt, eu próprio devo ter adquirido mais ou menos metade da tiragem para oferecer a amigos e conhecidos. Como não recebi direitos autorais, o poeta dublê de editor [Schmidt] era bom de poesia, ruim de pagamento, a estreia em livro custou-me parte considerável das mesadas remetidas de Ilhéus pelo coronel João Amado (AMADO, 1992, p. 182-183).

Não se deve subestimar o raio de abrangência das estratégias adotadas por Jorge Amado para promover seu primeiro romance. Uma rede de amigos, ao que tudo indica, se movimentou no âmbito da imprensa, onde a maioria atuava, para divulgar o lançamento da obra, quando ela ainda estava em andamento.

Conforme mencionado, o periódico *O Jornal*, em sua coluna do dia

2 de maio de 1930, “Vida Social”, traz na seção “Jardim Suspenso” a curiosa mensagem de um certo Paulo Rigger para Édison Carneiro. Em tom jocoso, uma sucessão de curtos parágrafos, espécie de aforismos, trata de diversos assuntos. O primeiro deles remetia diretamente ao tema do romance: “A tristeza é em mim uma necessidade. Meus dias de mau humor são meus dias mais felizes. Eu não refreio os meus instintos. A besta que vive dentro de mim muito estética. A estética dos escritores de Lixopolis, é perfeitamente besta.” Quem subscreve o texto é alguém chamado Jorge Amado.

No dia 7 de maio, publicou-se na mesma coluna, desta vez com título, o texto “O elogio da Mulher”, seguido de uma dedicatória: “Para Jorge Amado”. O artigo aborda a “traição” feminina e aparece assinado por certo Otávio Moura. Outros amigos de Jorge Amado subscreveram a seção, a exemplo de Clovis Amorim (1912-1970), Édison Carneiro e Dias da Costa, que registram abaixo do nome que pertenciam a “Academia dos Rebeldes”, assim como o próprio romancista que reaparece em outros números indicando sua filiação literária. Os redatores da coluna se divertiam. Em uma delas afirma-se: “Otávio Moura, redator principal do *‘Diário da Tarde’*, de Ilhéus, é, sem dúvida, o melhor jornalista da sua geração”. Quem assina o texto é o próprio Otávio Moura.

No dia 15 de julho de 1931, no primeiro número do jornal *O momento*, periódico dirigido por E. Assemany, há uma breve nota de apresentação de um artigo escrito por um “jovem panfletário e novelista baiano”. Esse jovem era Jorge Amado.

Se, por um lado, Jorge Amado estreava na literatura, por outro, entrava também na história por uma porta que foi se ampliando de forma crescente. Neste caso, revelam-se plenamente as relações polissêmicas entre documento e monumento, uma vez que a “objetividade” do documento aparece inseparável da “subjetividade” do monumento. Assim, o “fato histórico” Jorge Amado foi construído ao longo de seus 90 anos de literatura. E essa construção persiste depois de sua morte.

A rejeição de Lenita

O romance de estreia, com mais prestígio que a novela, o credenciou para os próximos lançamentos. A obra conhecida passou a ser re-

ferência, cujo título era grafado para divulgar os primeiros romances que se seguiram imediatamente ao lançamento daquele de 1931.

Mesmo as notas abreviadas enfatizavam os méritos do escritor pelos feitos literários iniciais. Ao lançar *Cacau*, o *Diário de Notícias*, em 15 de agosto de 1933, na página 3, na coluna “Livros novos”, noticiava: “O Sr. Jorge Amado, com a publicação de *O país do carnaval*, revelou-se logo um dos melhores romancistas da nova geração”. Depois de acentuar as qualidades do estilo do autor e a boa acolhida do primeiro romance, o jornal sublinhava: “É desse romancista de boa estirpe que acaba de aparecer um segundo livro, também de ‘ficção’. ‘Cacau’, que acaba de ser lançado às livrarias por Ariel Editora Limitada”.

O título do primeiro romance passou a ser a referência para críticos qualificados ou artigos de ocasião. Em “Livros a aparecer”, o *Boletim de Ariel*, nº 9, de junho de 1933, antecipava informações sobre o segundo romance do jovem escritor da Bahia, *Cacau*, respaldado pela obra de estreia. Anunciava que iria lançar 2 volumes de dois escritores recentes: “Um deles é Jorge Amado, baiano de pouco mais de vinte anos, criador do *País do Carnaval* (*sic*), a esta hora quase totalmente esgotado”. Quando do lançamento de *Jubiabá*, o mesmo periódico, no nº 2, de novembro de 1935, estampava: “Afinal, Jorge Amado cumpriu a promessa do *País do Carnaval* (*sic*) e nos deu um romance de verdade”.

No entanto, sobre *Lenita* pesou o desprezo de um de seus autores — o próprio Jorge Amado —, ao que tudo indica, em acordo com a crítica, que pouco se ocupou da novela, excluída do cânone amadiano. Assim, *O país do carnaval* passou a figurar como o primeiro romance oficial do escritor.

Em depoimento dado a Edla van Steen, publicado em 1981, Jorge Amado ao se reportar ao seu primeiro romance *O país do carnaval*, considerou *Lenita* um romance “tão ruim que foi necessário que se juntassem três jovens subliteratos para escrevê-lo” (STEEN, 2008, p. 123). A menção ao livro escrito por três escritores iniciantes aparece no texto da entrevista entre parênteses, numa evidente concessão a algo secundário dentro de sua carreira.

Esse tratamento foi visto positivamente por alguns, estabelecendo-se certa cumplicidade entre autor e críticos, conforme se exprime em ensaio de 2014 a também romancista e crítica Ana Maria Macha-

do. A escritora, ao se referir às origens folhetinescas do romance e à precocidade do autor, pondera: “Teve o bom senso de posteriormente renegá-lo” (MACHADO, 2014, p. 14).

Nesse aspecto, o escritor e os críticos parecem que selaram um acordo tácito, tanto em relação ao desabono da novela quanto ao seu apagamento no âmbito dos estudos especializados sobre sua vida e seus romances. Tudo se passa como se a carreira de Jorge Amado, em particular a do romancista, houvesse começado quando deixou a Bahia e seguiu para o Rio de Janeiro, onde publicou o seu bem recebido, apesar das críticas, *O país do Carnaval*, em 1931.

Assim, um marco foi instituído no processo de “fabricação” do romancista. Jorge Amado muito contribuiu para elaboração dessa representação de si e do conjunto de sua obra, ao se reportar àqueles anos em diferentes circunstâncias e se referir à razão de ter-se mudado para o Rio de Janeiro.

Em longa entrevista para a coleção *Literatura Comentada*, concedida em 1981, no contexto das comemorações dos 50 anos de publicação de *O país do carnaval*, explicou porque foi para o Rio:

Meu pai me mandou... eu estava muito vagabundo aqui [em Salvador] e não concluía os preparatórios. Em meados de 30 meu pai me chamou a Ilhéus e me perguntou se, em lugar de ficar na Bahia fazendo jornalismo e subliteratura, eu não queria ir para o Rio de Janeiro concluir os preparatórios... disse que me financiaria (AMADO, 1981, p. 14).

Para Edla van Steen, em outra entrevista saída também em 1981, respondeu: “Mau estudante, sem conseguir concluir o curso secundário, ‘os preparatórios’, em 1930 meu pai propôs-me ir concluí-los no Rio, proposta tentadora” (STEEN, 2008, p. 122). Em uma das suas mais longas entrevistas, *Conversando com Jorge Amado*, realizada e publicada por Alice Raillard, em 1990, volta ao assunto e explica:

Deixei a Bahia indo para o Rio de Janeiro em 1930: eu tinha dezoito anos e queria ser escritor. Naquela época imaginar-se um escritor, um profissional como eu começava a ter ideia de me tornar, era impossível na Bahia (RAILLARD, 1990, p. 19).

Esse depoimento está de acordo com a experiência de outros jovens da Bahia que pretendiam ampliar espaços na vida intelectual, na condição de jornalistas, ensaístas ou romancistas. Hermes Lima, com quem Jorge Amado iria se encontrar no Rio de Janeiro, também alegou razões semelhantes: “No cenário provinciano, editar era façanha difícil. Leitores escassos; editores, raramente se arriscavam. Além disso, na tarefa dispersiva de ganhar o pão de cada dia, perdia-se o melhor de cada um, a vocação frustrava-se, mirrava-se o ardor” (LIMA, 1974, p. 18).

A resposta dada a Alice Raillard foi a que se cristalizou e se converteu em ponto de inflexão na vida de Jorge Amado, tornando-se um marco na sua trajetória, o que ressaltava a importância de *O país do carnaval*. Com sua publicação, ficava para trás a “subliteratura” e a vida de “vagabundo” dos seus tempos da Academia dos Rebeldes.

Embora o apagamento da novela tenha persistido, o romancista, pelo menos no início de sua carreira, contraiu débitos para com ela. Foi através de *Lenita* que começou a ser percebido, à época, como escritor. Ainda em 1935, em *A Notícia*, de 15 de janeiro, na coluna “Crônica Literária”, em “Notas sobre Suor”, subscrita por Aluizio Napoleão, lia-se:

A primeira vez que vi o nome de Jorge Amado foi numa novela “Lenita” escrita de parceria com Dias da Costa e Édison Carneiro. Mas a sua primeira revelação veio com “O país do Carnaval”. Este romance, apesar de ser um livro de estreia, já nos mostra claramente as fortes qualidades do autor.

O escritor e jornalista Guido Guerra, em uma série de entrevistas com intelectuais baianos, publicada entre 1986 e 1987, no suplemento dominical *Revista do Jornal da Bahia*, ao indagar Jorge Amado, fez a pergunta que encerra este breve inventário: “Sua estreia literária foi com *Lenita*?”

A resposta tem o mérito de reconhecer as circunstâncias da obra e sua importância para a formação literária do escritor, embora mantenha a rejeição:

Prefiro dizer que foi *O país do carnaval*. Na verdade, *Lenita* foi uma aventura de três moços que se iniciavam na vida, na literatura e no aprendizado da rebeldia: Dias da Costa, Édison Carneiro e eu. A publicação dessa novela ensejou uma contundente crítica de rodapé de Tristão de

Athayde: “trata-se de pura abominação”. *Lenita* se alimenta da curiosidade de quem não viveu aquela fase, de intensa turbulência, não se restringia a um projeto literário, mas sintetizava uma geração, um movimento que sonhava destruir a Academia Brasileira de Letras, se possível explodindo-a com uma bomba (GUERRA, 2005, p. 108).

Em uma das últimas entrevistas de Jorge Amado a Dias Gomes (1922-1999), publicada em *Cadernos de Literatura Brasileira*, antes de formular uma pergunta ao romancista, o dramaturgo sentencia: “Todo autor costuma rejeitar uma de suas obras, às vezes até mais de uma”, o que de fato ocorreu com Amado. A partir desse pressuposto, indagou: “É por isso que a novela *Lenita* não consta da relação de suas obras completas”. A resposta de Jorge Amado: “Não. *Lenita* não consta da relação das minhas obras completas porque é uma coisa de criança. Nós éramos meninos quando fizemos *Lenita*. Incluí-lo nas obras completas seria valorizar demais o livro” (CADERNOS, 1997, p. 50).

Até quase o fim da vida, Jorge Amado manteve seu juízo negativo sobre o livro. A exclusão da novela da lista de suas obras implicou, de certa forma, o apagamento de nomes de alguns companheiros de jornada — mesmo que evocados em contextos memorialísticos — e do papel de relevo que tiveram em um momento decisivo e marcante da literatura brasileira, da vida cultural da Bahia intelectual e da formação do escritor. No caso de *Lenita*, ele terminou acompanhando os críticos ou desestimulando análises sobre um produto coletivo que não encontrava lugar no projeto a que se propôs levar a cabo a partir de *O país do carnaval*, a obra entronizada.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Joselia. *Jorge Amado: uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2018.

ALVES, Ivya. *Arco & Flexa: contribuição para o estudo do modernismo*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

AMADO, Jorge. *Lenita*. Rio de Janeiro: A. Coelho Branco Fº - (Editor), 1930.

AMADO, Jorge. *O país do carnaval*. São Paulo: Companhia das Letras,

2011.

AMADO, Jorge. [*Literatura Comentada*] São Paulo: Abril Educação, 1981.

AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

AMADO, Jorge. Entrevista concedida a *Cadernos de Literatura Brasileira* (Jorge Amado). São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 3, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 183-191.

CABRAL, Mário. *Espelho do tempo: memórias e reflexões*. Salvador: Artes Gráficas Editora, 1973.

CAMPELLO, Cristina Maria Teixeira. Pinheiro Viegas e a “Academia dos Rebeldes”. *Universitas - Revista da Universidade Federal da Bahia*, Salvador, n. 10, p. 65-93, 1971.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

GUERRA, Guido. *A noite dos coronéis* (entrevistas). Salvador: Academia de Letras da Bahia; Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2005, v.II.

LIMA, Herman. *Poeira do tempo (memórias)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

LIMA, Hermes. *Travessia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*/Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MASCARENHAS, Dulce. *Carlos Chiacchio: “homens e obras”, itinerários de dezoito anos de rodapés semanais em A Tarde*. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 1979.

RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Re-

cord, 1990.

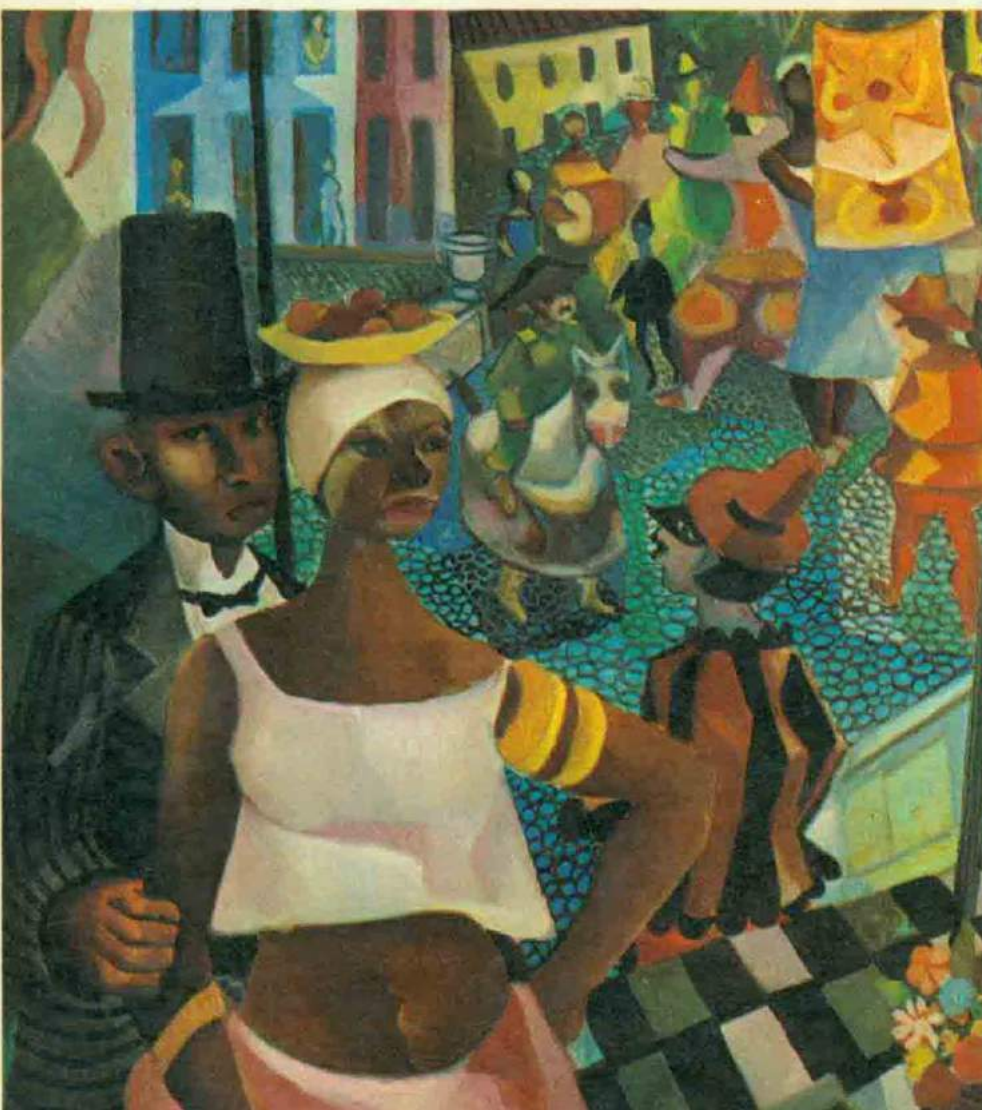
GUMÉRY-EMERY, Claude. In: OLIVIERI-GODET, Rita e PENJON, Jacqueline (orgs.) Salvador: FCJA, 2004, p. 175-187.

SANTANA, Valdomiro. *Literatura baiana 1920-1980: depoimentos*. 2. ed. rev. amp. Salvador: Editora Casa de Palavras / Fundação Casa de Jorge Amado – FCJ, 2009; Feira de Santana: Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural – PPGLDC / Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS,

STEEN, Edla van. *Viver & escrever: volume 1*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.

JORGE AMADO

TENDA DOS MILAGRES




RECORD

OS “MILAGRES” EM TRANSMISSÕES CARNAVALESCAS

Patrícia Gomes Germano

As incursões realizadas neste artigo formalizam-se como um “re-corte” de nossa tese, apresentada em junho de 2015, ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba – PPGLI – UEPB, e que se fundamenta em discutir e catalogar o intenso diálogo estabelecido pelo romance *Tenda dos milagres* com os desfiles carnavalescos em Escolas de Samba, considerando-os, no contexto romanesco, como mediações astuciosas (CERTEAU, 1998) inseridas por entre as brechas delimitadas dos sistemas mais conservadores tanto da literatura como do carnaval.

Neste percurso, entendemos que “uma orquestra semiótica” (BOUGNOUX, 1999) mais vasta imprime à *Tenda dos milagres* a exposição aos intercursos das operações semióticas, em zonas de contato e hibridação, na mediada que traços de outros sistemas são incorporados, numa dinâmica transformadora, entre o que “convencionalmente” pertence ao sistema literário e, através da modelização, é reconfigurado de universos de linguagem diversos. Ou seja, por esse romance, Jorge Amado tenta metaforizar a literatura como instância sujeita aos entrecruzamentos e remodelações, advindos de sua inserção numa “ecologia semiosférica,” produzidas por encontros e mediações entre camadas híbridas que vão dos estratos técnicos aos socioculturais. E isso se dá por meio da história de Pedro Archanjo, construída numa polifonia de vozes, por sua vez trabalhadas na confecção reconfigurada do protagonista, por meio de estratégias e astúcias transmissivas, hábeis em transformá-lo, perenizá-lo, inseri-lo numa visibilidade, quer seja atendendo aos modelos canônicos e convencionais, quer seja

atuando astuciosamente nas bordas do que a elite produtora de linguagem deseja incutir, transformando por fim, a suposta submissão em singularizações criativas, como acontece com os desfiles carnavalescos, por exemplo.

Os “milagres” em transmissões carnavalescas é, por conseguinte, a maneira que escolhemos para homenagear os noventa anos de produção de Jorge Amado, desta feita observando a subversiva e astuciosa dinâmica de inserção dos festejos carnavalescos no contexto narrativo de *Tenda dos Milagres*, à luz da potência carnavalizadora e subversiva, (DAMATTA) e dos mecanismos astuciosos assumidos pelo povo para “driblar” as imposições culturais das elites, preconizada por Michel de Certeau (1998).

Notícia da obra

Tenda dos milagres (1969) conta a história de vida de Pedro Archanjo, *Ojuobá*, partindo de dois momentos distintos embora interconectados. Primeiro: a preparação das comemorações por ocasião do seu centenário de nascimento, motivadas pelo reconhecimento internacional das contribuições por ele impetradas aos estudos étnico-anropológicos no Brasil. Segundo: a rememoração de fatos marcantes da vida do protagonista, desde o ano de mil oitocentos e sessenta e oito, quando nascera Pedro Archanjo, filho de Antônio Archanjo e Noca de *Logunedê* que, a duras penas, criou o menino Archanjo conseguindo que frequentasse o Liceu e lá aprendesse as letras tornando-se, por fim, um autodidata e defensor dos marginalizados e proscritos sociais.

É, pois, nesse segundo eixo que o leitor principia um acesso às singularidades da vida de Pedro Archanjo, através de um mosaico de episódios não lineares, mas que dão conta de fundamentar as etapas percorridas por Pedro Archanjo-*Ojuobá* ao longo dos seus setenta e cinco anos.

Sobre a juventude, por exemplo, o texto esclarece que Archanjo conheceu o riscador de milagres e ex-votos Lídio Corró, na Tenda dos milagres, uma espécie de “reitoria”, situada no coração do Pelourinho, ambientação eclética onde dividem os projetos e sonhos, realizam tiragens tipográficas de folhetos cordelísticos, espetáculos teatrais, além

de compartilharem o sentimento de amor por Rosa de Oxalá, amante de Lídio e secreta paixão de Archanjo. Na Tenda, os “irmãos mabaças” comungam dos mesmos planos e a história de Archanjo, a personagem principal do romance, desenrola-se interseccionada à vida de Lídio, o compadre inseparável, e à de Rosa de Oxalá, a paixão impossível.

É também na simplicidade da “Tenda dos milagres” que Pedro Archanjo encontra as condições necessárias para materializar suas ideias em livros, concretizando os desígnios da mãe-de-santo Majé Bassã, de cujas mãos recebe a missão de sair da oralidade, do saber acumulável apenas na memória, para uma prática de visibilidade, ou seja, o saber estocável e replicável da escrita, instrumento técnico apreendido nas malhas dos usos oficiais e do qual Archanjo apropria-se para inserir o seu entendimento contestador no epicentro dos lugares tidos como próprios (CERTEAU, 1998). É, pois, com o incentivo do compadre Lídio Corró, “a precipitar o ritmo do trabalho, cavando dinheiro para a tinta de impressão, obtendo papel fiado” (AMADO, 2001, p. 131), trabalhando incansavelmente na tipografia envelhecida que Archanjo torna-se autor de quatro livros.

Por meio desse percurso, Mestre Archanjo vê-se interpelado pelos fluxos ininterruptos oriundos de sistemas equidistantes e entre os quais assume a função de mediador, pois, se no ambiente acadêmico, onde assume o cargo de bedel na Faculdade de Medicina, entra em contato com as teorias deterministas e positivistas fixadas em solo brasileiro – das quais um teor preconceituoso sobre a mestiçagem étnico-racial é o ponto primordial – na “Universidade do Povo”: o Pelourinho, e na Tenda dos milagres: “a reitoria”, alimenta-se do desejo de contestar tais “verdades”, de inserir-se para então, modificar um sistema fechado, ancorado numa territorialização bem demarcada e supostamente intransponível.

A maior parte de sua vida é, portanto, dedicada ao trabalho no “campo do outro”, concatenada à ideia de encontrar “brechas” nos lugares bem demarcados, como na universidade, com suas teses e catedráticos e no dispositivo mais valorizado na academia, o livro. É a apropriação do repertório escrito, a atividade de escritor de obras – impressas na improvisada tipografia, a Tenda dos milagres – posteriormente vendidas a livreiros e sebos da periferia – é posicionada

como uma das mais importantes astúcias por ele articulada na reapropriação desses bens culturais.

Em continuidade, a narrativa demonstra que, apesar de respeitado pela gente do Pelourinho, nos botecos e castelos de mulher-dama, Pedro Archanjo morreu no anonimato tendo a seu trabalho somente valorizado postumamente, ou seja, vinte cinco anos depois de sua morte, por ocasião da chegada de um professor norte-americano, especialista em antropologia, em cujo discurso inicial, na terra de Pedro Archanjo, diz ser indispensável a leitura de tão eminente autor por quem quer que deseje angariar algum entendimento a respeito dos problemas socioantropológicos brasileiros.

A partir dessa espécie de “reviver” possibilitado pela “imortalidade” do aval científico – principalmente quando agenciado por fatores externos desencadeadores de uma projeção ao que o nacional obscurcera – o romance de Jorge Amado, além de tecer críticas ao sistema acadêmico em vigor, “brinca” com o aspecto temporal e narra uma espécie de “renascimento” de Pedro Archanjo, no ano de mil novecentos e sessenta e oito, quando o estado da Bahia celebrará o centenário desse “ilustre desconhecido”, enfim respeitado e laureado, fato que gera uma corrida da imprensa local, então desconhecedora do perfil “archanjiano”, por anos delegado ao esquecimento. Nesse ínterim, um verdadeiro modismo sobre sua figura se faz eclodir.

Desse entremeio nasce uma urgente reaproximação do autor com o seu tardio público admirador, e a montagem dos eventos celebrativos, a preparação das homenagens e seus respectivos desfechos, são os métodos encontrado por Jorge Amado para criar uma atmosfera de rememoração criativa do personagem principal, deixando o leitor antever, entre idas e vindas ao passado de Archanjo, um novo Archanjo construído pela concorrência multifacetada das palavras do professor da Columbia University, dos depoimentos colhidos entre a gente humilde do Pelourinho, sem esquecer das engrenagens publicitárias e jornalísticas empenhadas em criar um Archanjo condizente com os padrões “mercadológicos” em vigor.

Assim, a vida de Archanjo, as façanhas, amores e lutas, ganham espaço na narrativa, ao mesmo tempo em que esta não deixa de mencionar o esforço dos poderes – representados pela imprensa, pela publici-

dade e pela academia – de reconstruírem-no em conformidade com as conveniências ensejadas por cada organização institucional, atendendo às negociações de cada sintaxe. Seminários, prêmios, reedição de obras, concurso de redação e vendas de anúncios publicitários são as estratégias articuladas para se mapear Archanjo e redefini-lo em consonância com os padrões exigidos.

Por fim, mesmo cerceado pelas estratégias transmissivas, o texto não abre mão de focar as recepções imprevistas realizadas pelos homens do povo, ao tomarem conhecimento do centenário de Archanjo, elegendo então um desfile de escola de samba como a homenagem mais condizente com a postura assumida em vida pelo protagonista.

Nesse sentido, em que pese a amplitude transmissiva realizada pelos poderes institucionais, apresentados por parte da confabulação mediada de Pedro Archanjo, a mensagem que, a nosso ver, funciona como o centro de convergência da obra é a visibilidade atribuída por Jorge Amado aos usos imprevistos e oblíquos com os quais os consumidores se reapropriam do que lhes é oferecido pelos produtores “autorizados” dos bens culturais, logo:

A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra produção, qualificada de “consumo”: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante (CERTEAU, 1998, p. 39).

Essas apropriações e reapropriações são hábeis em demonstrar como a figura de Pedro Archanjo, comercializada e difundida pela academia, pela imprensa e pela publicidade, desenvolve um percurso insuspeito e inusitado frente às ações desses consumidores em nada passivos. E, como se não bastassem as astúcias de Major Damião e do próprio Fausto Pena, narrador da obra, a narrativa mostra-se profícua ao detalhar as atividades de Pedro Archanjo, em vida e, posteriormente, transmitida no pós-vida, como emblemáticas dessa insurgência ao que fora outorgado pelas organizações institucionais.

O carnaval como astúcia

Dentro desse parâmetro, escolhemos analisar em *Tenda dos milagres* a transformação de Pedro Archanjo, na comemoração do seu centenário, em desfile de escola de samba, manifestação carnavalesca ocorrida no carnaval de mil novecentos e sessenta e nove, acomodada por Amado numa espécie de posfácio textual e que, posteriormente, servirá de “mote” e de “script” para que o próprio romance seja transposto às semioses dos desfiles carnavalescos.

Interessante observar que, entre tantas mediações mais ordenadas é a descrição de duas festividades carnavalescas, em dois tempos distintos, o instrumento encontrado por Jorge Amado para alavancar essas possíveis e originais insurgências, pois o texto nos mostra que, por meio dessas rebeldias imprevisíveis, a semiodiversidade encontra as brechas para acontecer. No caso de *Tenda dos milagres*, as atividades carnavalescas potencializam não somente as atividades celebrativas extraordinárias, advindas justamente do homem comum, longe das intercorrências disciplinares institucionais, mas, sobretudo, inauguram outra faceta para o carnaval na obra de Jorge Amado: aquela que pretende encontrar na replicagem anual da festividade a primazia utópica de um tempo e de um modo de viver diferentes.

Na perspectiva de Rita de Cássia Amaral (1998), especificamente sobre a capacidade mediativa da festa carnavalesca, temos a noção de que ela é um fundamento da comunicação, da transmissão de valores, estabelecendo-se pois, como uma espécie de léxico, a fim de que os seus participantes se utilizem dessa linguagem no intuito de aproximar os contrários, na promoção de uma reconciliação entre muitos opostos. Segundo afirma:

A festa é ainda mediadora entre os anseios individuais e os coletivos, mito e história, fantasia e realidade, passado, presente e futuro, nós e os outros, por isso mesmo revelando e exaltando as contradições impostas à vida humana pela dicotomia natureza e cultura, mediando ainda os encontros culturais e absorvendo, digerindo e transformando em pontes os opostos tidos como irreconciliáveis (AMARAL, 1998, p. 52).

Sobre este ponto, vale a pena recordar que as festividades carnavalescas nitidamente são tópicos recorrentes nas narrativas de Jorge

Amado, porque as singularidades desta festa e deste ritual, aqui no Brasil (DAMATTA, 1997), figuram em sua produção desde a titulação do seu primeiro livro publicado em (1931), *O país do carnaval* estendendo-se para as ações de outras obras por ele produzidas, como por exemplo: *Dona Flor e seus Dois maridos* (1966). No entanto, se no primeiro texto os festejos carnavalescos surgem como atividades perturbadoras da ordem pretendida e em cuja face, metaforicamente, subjaz a problemática formação da identidade nacional, erigida pela crise entre os sistemas institucionais e as práticas cotidianamente desempenhadas pelo povo, no romance escrito três décadas após, essa mesma festa apresenta-se como o pontapé para o que DaMatta(1997) chama da “síndrome carnavalesca”: a potência que os textos amadianos agregam, em especial, *Dona Flor e seus dois maridos*, de opacizar a condição relacional, as possíveis inversões de ordem, a emergência de reagrupamentos entre sistemas distintos e a busca por uma espécie de “sociedade alternativa” que o carnaval brasileiro parece agenciar.

Ainda com esse autor, por meio da “síndrome carnavalesca”, Jorge Amado pode construir obras destoantes da univocidade presente em seus primeiros escritos, já que os textos escritos no “pós” *Gabriela*(1961), marco dessa passagem, desorganizam e/ou reorganizam múltiplos estratos do sistema literário em inversões desordenadoras que vão do modo de narrar, ao modo de configurar as personagens, passando ainda, pela implantação no literário de técnicas e traços de outros sistemas, como por exemplo, da linguagem cinematográfica e dos próprios desfiles de escola de samba, como percebeu Tânia Pellegrini (1999).

Para DaMatta, Jorge Amado,

É daqueles raros autores que fala do Brasil sem dissimular – de modo aberto e direto. Sua obra descreve e mediuniza o Brasil, exprimindo-o por meio de muitas vozes, enredos, personagens, planos, situações e assuntos, deixando ver a sua tessitura densa ou ingênua, larga ou curta, inovadora ou estereotipada, um panorama amplo e claro dos nossos valores, instituições e dilemas (DAMATTA, 1997, p. 121).

Outrossim, DaMatta elege o carnaval, os desfiles cívicos e os rituais religiosos como símbolos de um sistema que caracterizaria a realidade

social brasileira – então cambiante entre a ordem, a inversão parodística e a neutralidade religiosa – composição inusitada e desarticuladora da percepção bisseccionada com a qual se tentou explicá-la, jurídico-legalmente, com vistas a adequá-la aos padrões socioantropológicos europeus. Por essas observações, propõe a noção de sociedade relacional como própria à configuração sociológica brasileira, ancorada no estabelecimento de elos condensadores do “misturar”, do “juntar”, do “confundir”, do “conciliar”.

“A invenção do povo é a única verdade”

Como vimos, o carnaval, festividade que assume contornos imprecisos ao desembarcar em solo brasileiro, fora elemento constante nas composições de Jorge Amado aparecendo em seu primeiro texto e sendo reencenado em narrativas futuras, como acontece mais explicitamente em *Tenda dos milagres*, por exemplo. E essa repetição temática permite-nos projetar o entendimento de que, para além da simples busca pela inversão momentânea, do destronamento dos poderosos para a entronação dos marginalizados, o carnaval anunciado no “início” e no “final” da história de Pedro Archanjo-*Ojuobá* apresenta-se como um rito que, em seu caráter cíclico, representaria “a reprodução, em espaços de tempo bem demarcados, de uma esperança que permanece semelhante [...], e está sustentado por esta esperança de uma sociedade diferente que poderá um dia se estabelecer, e para sempre” (QUEIROZ, 1992, p. 183).

Assim, é pelo papel astucioso de Pedro Archanjo, nos festejos carnavalescos relatados na diegese, que visualizamos as mediações por ele assumidas, ao mesmo tempo em que ratificamos a importância dessa festividade como uma das chaves de leitura do romance, porque, se o reviver de Pedro Archanjo, por ocasião do seu centenário, culmina na descrição de um desfile carnavalesco, também as ações da vida dessa personagem, suas táticas e métodos para se infiltrar nos lugares interditos, não de maneira fortuita, são relatadas a partir de sua atuação dos carnavais brasileiros dos quais, segundo a narrativa, fora peça importante, principalmente no que tange à sua transformação.

Com fulcro em Certeau (1998, p. 40), “a presença e a circulação de uma representação (ensinada como código de promoção socioeco-

nômica por pregadores, por educadores ou por vulgarizadores) não indicam de modo algum o que ela é para os seus usuários” e, aqui diríamos, muito menos, o que eles podem realizar a partir dela, ou seja, é necessário que se perceba o quanto a palavra “assimilação”, ainda com Certeau (1998), não quer necessariamente dizer “torna-se semelhante” àquilo que se absorve e sim torna-se “semelhante ao que se é, fazê-lo próprio, apropriar-se ou reapropriar-se dele.”

E é justamente sobre esses usos performáticos realizados por tais consumidores que Jorge Amado reconstrói a trajetória de Pedro Archanjo, de maneira que o conhecimento propagado pelo que ele produziu enquanto escritor, pelo que academia, como agência discursiva educadora tentou didatizar sobre ele; pela imprensa, enquanto órgão difusor e pela publicidade, enquanto motor “publicizador” da imagem archanjiana; não são a palavra final e nem representam o arcabouço estratégico irreversível a um tipo programado de recepção, porque, conforme o texto, passados dois meses das comemorações do centenário archanjiano, os “consumidores” dessas produções lançam mão de outras práticas para operacionalizar o renascer do protagonista, através de uma espécie de “bricolagem” atualizadora do projeto original, ao tempo em que “reajusta os resíduos de construções e destruições anteriores” às práticas cotidianas e pouco cerceadas desses receptores (CERTEAU, 1998, p. 270).

Entendemos aqui, que a reapropriação realizada pela entidade carnavalesca, trazida à baila pela cena literária, é uma das linhas de fuga tecidas por Amado para demonstrar o quanto os “usos” dos homens comuns escapam da mera reprodução e replicagem ao que fora disseminado pelas organizações culturais e institucionais.

Nessa tarefa, a transmissão de Archanjo como enredo de escola de samba, será um mecanismo de astúcia encontrada por sua gente para comemorar os cem anos de nascimento o que, não deixa de trazer para o cerne de *Tenda dos milagres* a exaltação gloriosa do homem ordinário e suas práticas, tidas como instâncias de libertação e imprevisibilidade mediante às imposições transmitidas pelas agências disciplinadoras. Por outro lado, essa rebeldia, construída como “apoteose” do texto, está interligada à “entrada” nas mediações realizadas por Pedro Archanjo em vida, de maneira que um movimento cíclico flui no

cerne romanesco, sobretudo pela atuação do protagonista nos festejos carnavalescos, para seu renascimento também em desvio, cem anos depois, num novo modo de celebrar o carnaval.

Consoante o fragmento deste último ato:

No carnaval de 1969, a Escola de Samba Filhos do Tororó levou às ruas o enredo Pedro Archanjo em Quatro Tempos, obteve grande sucesso e alguns prêmios. Ao som do samba-enredo de Waldir Lima, vitoriosos sobre cinco ótimos concorrentes da ala dos compositores, a Escola desfilou pela cidade a cantar [...] (T.M., p. 321).

Em que pese a brevidade das ações aí estruturadas, interessante observar que as atividades concentradas nessa última parte do texto apresentam ao leitor outro ângulo das atuações carnavalescas oriundas das massas marginalizadas, desta feita, os desfiles de escolas de samba no carnaval brasileiro, especificamente, para os cortejos festivos desenvolvidos em Salvador no final da década de sessenta do século XX, trazendo para o epílogo da diegese uma outra faceta do carnaval popularizado.

Consoante as análises de Queiroz (1992), cronologicamente, as primeiras exibições das chamadas escolas de samba ocorreram na segunda década do século XX tendo o Rio de Janeiro como a geografia de sua gênese. Surgem como resposta, ou mesmo, como “astúcia” encontrada pelas camadas subalternizadas, principalmente como “burla” às imposições geográficas hábeis em demarcar os lugares onde cada classe social deveria encenar o seu modo de viver o carnaval: bailes, teatros e desfiles patrocinado pelo comércio e onde imperava o luxo, as premiações aos cursos melhor caracterizados para as elites; ao passo que às camadas marginalizadas, a grande “massa”, cabia a função de espectadora passiva, uma vez não ser detentora do *status* social, nem tão pouco das condições econômicas para bancar os custos da participação no Grande Carnaval. Contudo, como demonstra a autora, a esperada submissão muitas vezes era desconstruída pela presença inesperada de negros, sambistas, doqueiros e outros tantos desempregados que ousavam “sambar nas proximidades das grandes artérias centrais” (QUEIROZ, 1992, p. 93) desobedecendo à legislação em vigor e trazendo ao público a criatividade de suas práticas.

Para essa estudiosa, a originalidade do ritmo e dos instrumentos que acompanhavam esses carnavais subalternizados foram os elementos principiantes para visibilidade e empatia com essa nova dinâmica das festividades no Brasil. A esse primeiro movimento no sistema carnavalesco, a essa “brecha” encontrada pelos foliões, em sua maioria afrodescendentes e habitantes dos subúrbios carioca, a autora acrescenta o nascente sentimento de nacionalismo experimentado pela intelectualidade, durante as primeiras três décadas do século XX, como fatores essenciais para que o samba, ritmo executado por essa leva de foliões, fosse aceito como expressão de uma identidade genuinamente brasileira.

No entender de Muniz Sodré (1998, p. 35):

O samba desenvolveu-se no Rio a partir dos redutos negros (os baianos do bairro da Saúde e da Praça Onze). Nas festas familiares, tocava-se e dançava-se o samba em seus diversos estilos, para o divertimento dos presentes. E através dos ranchos – que se constituíam e se ensaiavam naquelas casas – o samba experimentava o seu contato com a sociedade global (branca). Não é exagero falar-se de experiências, de táticas com recuos e avanços, quando se considera que, desde o final do século XIX, o samba já se infiltrava na sociedade branca sob os nomes de tango, polca, marcha etc.

Na gênese dessa socialização, Sodré elege a importância dos ranchos como elementos preponderantes na reapropriação de caracteres culturais advindos de vários matizes e que projetaram a inclusão de um carnaval em que o ritmo e os costumes africanos começavam a ganhar espaço. Esses ranchos, de acordo com Hiran Araújo (2000), compõem a típica manifestação do negro suburbano em vigor no final do século XIX e em declínio por volta dos anos quarenta do século precedente. Segundo argumenta, essas comunidades carnavalescas tinham na sua constituição a presença de trabalhadores das docas e dos negros outorgados como tenentes da Guarda Nacional, de maneira que:

Durante a apresentação, desenvolviam uma “dança dramática” na qual a figura principal do enredo (de acordo com a procedência totêmica: caçador quando era animal, pescador quando era peixe e, assim por diante lutava com um personagem da história e saía sempre vencedor. As dan-

ças eram cerimônias de origem africana ligadas à caça, ao casamento, à puberdade, etc (ARAÚJO, 2000, p. 177).

A projeção dessas agremiações ganha espaço no carnaval durante as décadas de vinte e trinta do século XX, quando passam a desfilar nas principais avenidas, além de apresentarem por essa época, uma estrutura organizacional específica na qual figuram o “abre-alas” que na forma de um pórtico traz o nome de cada entidade; a comissão de frente, composta por membros da diretoria de cada grupo; figurantes: grupos de pessoas com fantasias relacionadas ao enredo anual; alegorias: criações plásticas movimentadas sob rodas, geralmente com grande proporção de tamanho, peso e altura e que tematizam, em esculturas, tecidos e outros materiais, aspectos relativos ao enredo; mestre de manobra: o responsável pela montagem do desfile; mestre-sala (baliza) e porta-estandarte: o par que, com uma dança específica conduz a bandeira da agremiação (ARAÚJO, 2000).

Ainda com Muniz Sodré (1998, p. 36), “Os ranchos aproveitaram a festa europeia do carnaval para retomar dos cordões a tática de penetração coletiva (espacial, temporária) no território urbano e afirmar, por meio da música e da dança, um aspecto da identidade cultural negra” para, posteriormente, afincarem-se na pura teatralidade representacional. Conforme afirma, a mutação agenciada por essa passagem caminha dos ranchos mais africanizados, aqueles formulados no final do século XIX e em que se inscrevia a busca pela inserção das atuações culturais periféricas, aos ranchos-escola atuantes no carnaval como uma espécie de ‘teatro lírico ambulante’.” Consoante esclarece:

O aparecimento da palavra *escola* é o sintoma de uma mutação ideológica: o rancho-escola abandonava as características (mais negras) dos cordões em favor de significações mais integradas na sociedade branca. A partir dos ranchos-escolas, surgiram, de 1923 em diante, as escolas de samba (no começo, apenas blocos) mantendo grande parte das antigas características (passeata, porta-bandeira, mestre-sala, orquestra, etc.), mas também o ‘direito de penetração no espaço urbano branco (SODRÉ, 1998, p. 37).

O “motivo” originário para a realização dos desfiles de escola, essa busca por um espaço nos lugares específicos em que se celebra-

vam o carnaval das elites e, sem deixar de lado essas novas formas de sociabilidade urbana, faz com que tais agremiações carnavalescas agreguem elementos das atuações que as precederam e com elas coexistiram – cordões, ranchos, blocos e Grandes Sociedades, mas também não se mostrem isentas ou temerárias dos contatos com outros tantos elementos da cultura carnavalesca vividos em sua contemporaneidade, envolvidas que estão numa complexa atuação histórica. Assim, de acordo com Queiroz (1992), as escolas de samba designam um tipo de sociedade civil de cultura e lazer, originária do subúrbio carioca, espalhadas por várias cidades do país e que, necessariamente, têm a finalidade de desenvolver desfiles luxuosos em torno de um tema específico.

No entendimento de Maria Luíza de Moraes (1996, p. 8), as escolas de samba

Não nascem prontas, e o longo processo de sua formação é também um processo contínuo de transformação, implicando diálogos e intercâmbios múltiplos, onde se fundem tradições de origens as mais variadas, no bojo da evolução da celebração do carnaval, de que se tem registro pelo menos desde o século XIX (MORAES, 1996, p. 8).

Ratificando esse posicionamento, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (1999, p. 83) esclarece que elas, as escolas:

Definiram uma forma artística notável, feita de muitos empréstimos e contribuições originais. Seu cortejo festivo, acompanhado pelo poderoso ritmo da bateria, conta a cada ano, um enredo inovado sob a forma de fantasias, alegorias e samba-enredo. [...]. Na década de 1950, a forma artística e ritual do desfile completou-se. Definiu-se também, desde cedo, um conjunto de quesitos de julgamento, motivo de muitos debates e reafirmações consensuais. Engendrou-se, desse modo, uma forma de competição apta a incorporar novas escolas (surgidas em diferentes bairros da cidade e de seus arredores) e a eliminar escolas antigas (que ou combinaram-se formando novas, ou simplesmente desapareceram).

Reafirmando o intercâmbio entre a realização carnavalesca escola de samba e o texto ficcional amadiano, interessante perceber que no início de mil novecentos e sessenta e nove, em pleno carnaval baiano, e

já consagrado, nacionalmente e internacionalmente, como grande escritor, Jorge Amado fora homenageado pela agremiação carnavalesca soteropolitana “Filhos do Tororó”, uma Escola de Samba responsável por abrilhantar muitos dos carnavais de rua de Salvador desde a primeira metade do século XX, pois, de acordo com Lisboa Júnior (1996), “a Bahia durante muitos anos teve no carnaval o desfile das Escolas de Samba como seu ponto alto, era verdadeiramente belo vê-las desfilar, com seus mestres salas, porta-bandeiras, alas de baianas, bateria e tudo que tinham direito, trazendo uma alegria e um colorido inigualável a nossa grande festa.”

Entre as agremiações baianas, a Escola de Samba Filhos do Tororó, imortalizada no livro de Amado, tem sua gênese ligada à fundação de um bloco carnavalesco, em mil novecentos e quarenta e três posteriormente transformado na escola de samba homônima, presidida por Arnaldo Silva. Em concorrência com outro grupo soteropolitano, a Escola de Samba Juventude do Garcia, a Filhos do Tororó agrega em sua ala de compositores nomes como o de Ederaldo Gentil e, mais tarde, para tentar alcançar a vitória no campeonato de mil novecentos e sessenta e nove, Walmir Lima, compositor responsável pelo samba-enredo *Jorge Amado em cinco tempos*:

Escritor emocionante, realista, sensacional
Deslumbrou o mundo, ó Jorge Amado genial
Suas obras em 4 tempos apresentamos neste carnaval
Do território mágico e real
Grandeza da literatura nacional
Extraíu dos seres e das coisas um lirismo espontâneo
Glória, glória do romance brasileiro contemporâneo
Glória, glória do romance brasileiro contemporâneo
Foram essas suas obras escolhidas
Para serem exaltadas, reunidas:
Bahia de Todos os Santos, Gabriela Cravo e Canela,
Dona Flor e Seus Dois Maridos e o País do Carnaval
Louvemos, pois as glórias alcançadas
Nas suas grandes jornadas neste mundo de meu Deus
E tudo que expomos na avenida
São histórias já vividas contadas nos livros seus (LIMA, 1969, apud LISBOA JR).

Mediante as informação de que os festejos carnavalescos naquele ano ocorreram entre os dias dezesseis e dezoito de fevereiro, bem como daquelas que datam a confecção de *Tenda dos milagres*, entre junho e setembro do mesmo ano, segundo informações apresentadas no próprio livro, ratificamos que o décimo sexto romance de Jorge Amado realiza um espécie de “*feedback*” do escritor em relação ao desfile em sua homenagem, criado pela agremiação *Filhos do Tororó*, quando transporta para o que chama de “universo mágico e real”, o vigésimo sexto capítulo da narrativa, um desfile em homenagem a Pedro Archanjo, inclusive preservando boa parte da letra do samba de enredo, modificando apenas o nome “Jorge Amado”, presente no segundo verso de Walmir Lima, pelo de “Pedro Archanjo”, desta feita com autoria fictícia de Waldir Lima. Chama-nos atenção para esta tese, o fato de que, ao finalizar o romance, Jorge Amado o faz utilizando-se de um final “apoteótico” em que intensifica a mistura entre a realidade e ficção, posto que encerre seu texto, justamente com um desfile carnavalesco desenvolvido pela escola que, na narrativa homenageará Pedro Archanjo.

Desse modo, tanto o compositor do samba, da Escola Filhos do Tororó, Walmir Lima, como Jorge Amado, e a própria agremiação estão aqui situados no entrelugar, em trânsito do fictício ao imaginário, num capítulo, conforme o próprio título – colhido do quarto verso da composição do sambista –, sem fronteiras entre o mágico (ficção) e o real (vida). Simbiose carnavalizadora que desconcerta os espaços e prerrogativas do sistema literário.

Para Goldstein (2003, p. 190),

Tenda dos milagres contém, de fato, muitas intersecções entre os mundos ficcionais e extraficcionais, entre o que dizem as personagens e o que pensa o narrador. Há falas do herói Pedro Archanjo que serão repetidas por Jorge Amado em entrevistas ao longo de sua vida. [...]. O romance, mais uma vez, alterna ficção e realidade, inserindo como personagens intelectuais, artistas e figuras populares notórias.

Por esse aspecto, é latente o estabelecimento do diálogo entre o que seja “literário” e as outras linguagens, percebidas por Amado, como espaços possíveis às suas intervenções, de maneira que, dessa astuciosa troca, em “mão dupla”, a partir da década de sessenta, os des-

files das agremiações carnavalescas iniciam um processo de captação nos romances amadiano, agora “sementes” mantenedoras de continuidade às suas narrativas. Por outro lado, notório perceber que a partir desse momento, algumas de suas futuras obras venham a estabelecer, em sua sintaxe, referências às engrenagens constituintes das escolas de samba, como bem percebeu Pellegrini (1999) em seu texto sobre *O sumiço da santa* (1988).

Retornando ao enredo textual apresentado no epílogo, importante perceber que as ações realizadas pelos integrantes da *Escola de Samba Unidos do Tororó*, principalmente na montagem plástica do desfile, tematizam, na ficção, a vida de Pedro Archanjo de um modo astucioso, pois o “método” confabulado na criação desse enredo está pautado num distanciamento daquilo que fora prescrito sobre ele pelas instituições oficiais, estabelecendo uma réplica da duplicidade marcadora dos usos em torno do protagonista já vistos nos capítulos do texto: ora como estratégia, em cujo veio se verifica a conformidade, ora como astúcia, ao transpor Pedro Archanjo na linguagem reapropriada dos consumidores não autorizados. Ou seja, a própria utilização de um enredo que não tematizará, unicamente, o Pedro Archanjo escritor, laureado e eleito como próprio pelas instituições organizacionais, estabelece a dimensão de burla e rebeldia dessa montagem, justamente no carnaval de sessenta e nove, instante em que o Brasil experimentava a primeira projeção da festa posterior ao Ato Institucional de nº 5 que coibia qualquer tipo de manifestação contra as ações do governo militar

Para Monique Augras, no texto *A ordem e a desordem: A regulamentação do desfile das escolas de samba e a exigência de “motivos nacionais”*, (1992) é na década de quarenta que os poderes instituídos lançam mão de estratégias coercitivas mais abrangentes para direcionar os enredos das escolas de samba à exaltação de motivos e heróis nacionais, de modo que um ufanismo patriótico fora determinante nas composições realizadas por no mínimo, três décadas seguintes.

E se Pedro Archanjo- *Ojuobá* vem à avenida, não percorrerá ela obedecendo às regras das instituições, conforme preconiza os enredos nacionalistas da época, uma vez que suas atitudes insolentes são aquelas escolhidas pelos organizadores, desta feita, protagonistas de uma atuação, a um só tempo, audaciosa e insubmissa.

Reencenando esse primeiro eixo, o texto apresenta o samba-enredo, quase uma réplica do que fora produzido por Walmir Lima em homenagem a Amado. Ali, o *roman à clef* que é *Tenda dos milagres* escolhe como mote a glorificação de Pedro Archanjo, amalgamado pelo leitor curioso, à figura do próprio Jorge Amado:

Escritor emocionante/
Realista sensacional/
Deslumbrou o mundo/
Oh! Pedro Archanjo genial/
Sua vida em quatro tempos/
Apresentamos neste carnaval
Do território mágico e real
Grandeza da inteligência nacional
Extraiu dos seres e das coisas
Um lirismo espontâneo
Glória glória
Do mulato brasileiro
Contemporâneo
Glória, glória
Louvemos pois as glórias alcançadas
Nas suas jornadas
Nesse mundo de meu Deus
E tudo que expomos nas avenidas
São histórias já vividas
Contadas nos livros seus
Glória, glória (T.M., p. 321-322-323)

Depois de realizar essa primeira apropriação, em cujo cerne nota-se a recuperação do recorte acadêmico e publicitário, das atividades escriturísticas desenvolvidas por Pedro Archanjo, interessante observar o quanto o texto se distancia das estratégias transmissivas de Archanjo para enfatizar as suas astúcias, pois a descrição das alas e das alegorias, do ponto de vista do narrador, não mais se detém no didatismo projetado pelas organizações convencionalmente produtoras de cultura, à proporção que imprimem destaque aos traços biográficos archanjianos, para aquelas informações que a própria imprensa e academia decidiram não projetar. Ou seja, clarifica-se ao leitor que há uma dissociação manifesta entre a letra do samba e as apresentações

visuais referendadas nas alegorias e nos adereços escolhidos pela atividade estética do homem comum, ao passo que estas reaproximam Pedro Archanjo das suas peripécias iniciadas e apresentadas a partir do carnaval nos afoxés, o seu portal de entrada.

Entre tais passagens, há na descrição da escola uma primeiríssima alusão a Ana Mercedes, travestida de Rosa de Oxalá: o grande amor não realizado de Pedro Archanjo. E, se no presente da narrativa fora Ana Mercedes que abrisse passagem para recepcionar James D. Levenson na chegada do professor americano ao Brasil – inclusive tendo ampla projeção nos dois primeiros capítulos de *Tenda dos milagres*, não seria diferente no seu epílogo, posto que aqui ela seja caracterizada como um dos grandes destaques no desfile da *Filhos do Tororó*:

Finalmente Ana Mercedes pode ser Rosa de Oxalá e nada ficou a lhe dever em requebro e dengue. A bunda solta, os seios livres, sob a bata de cambraia e rendas, o olhar de frente a pedir cama e estrovinga competente – porque essa mulata, ai, não é para qualquer bimbina de fazer pipi – enlouqueceu a praça e o povo (T.M., p. 321).

O leitor atento perceberá que não somente a descrição do desfile está pautada na reapropriação carnavalesca dos principais fatos e personagens componentes de *Tenda dos milagres*, situadas no corte cronológico interligado ao passado archanjiano, como serão utilizadas as reapropriações de trechos do próprio texto reconfigurados em contextos diferentes, de modo que o texto, em seus capítulos anteriores, funcionará como enredo e *script* para o desfile descrito no epílogo.

Por essa leitura, pode-se conceber a descrição condensada no capítulo dezesseis de *Tenda dos milagres* como rizoma intertextual da própria obra. Ela funciona como uma espécie de “link” e, ao mesmo tempo, como ciclo, cuja função é conduzir o leitor para visibilizar a reprodução criativa das inúmeras passagens já lidas e reacomodadas, ou desacomodadas, em contextos diferentes, como percebe o narrador, pelos recursos audiovisuais carnavalescos.

Corolário dessa “intertextualidade de si”, o epílogo de *Tenda dos milagres* liga a descrição de uma das alas do desfile da *Filhos do Tororó*, por exemplo, aquilo que fora narrado no capítulo seis – *Onde se conta de entrudos, brigas de rua e outras mágicas, com mulatas, negras e sueca*

(*que na verdade era finlandesa* (T.M., p. 65). Ali, por conseguinte, é descrita a alegoria que demarca a participação do *Afoxé Filhos da Bahia*, reapropriando-se de um episódio de sua biografia para ser reencenado através de um recurso alegórico:

No carro alegórico, o Afoxé Filhos da Bahia, o Embaixador, o Dançador, Zumbi e Domingos Jorge Velho, os negros Palmares, os soldados do Império, o começo da luta. Despedaçavam-se no canto: *Do território mágico e real/Grandeza da inteligência nacional/extraiu dos seres e das coisas um lirismo espontâneo* (T.M., p. 321).

E se em *Tenda dos milagres* a vida de Pedro Archanjo é contada a partir do dia de sua morte, as lembranças dos momentos marcantes de sua existência partem de sua atuação no carnaval de Salvador insurgindo-se inesperadamente nas avenidas baianas como um dos líderes e fundadores das troças carnavalescas de matriz africana, manifestações culturais subalternizadas, mas que expressavam, segundo o texto, a forma encontrada pelo homem comum, longe dos ordenamentos e da repressão, para celebrar os dias de folia.

Na sequência, a descrição das alas da *Filhos do Tororó* reconduz o leitor às reapropriações dos fatos biográficos vindo à luz durante o capítulo doze, aquele no qual são dimensionadas as lutas das quais *Ojuobá* participa. Com relevo, a peleja de Archanjo com o delegado Pedrito Gordo.

Depois dos pormenores descritivos dos eventos em que Mestre Archanjo esteve envolvido, o olhar do narrador ao desfile volta-se para os mediadores de cultura com os quais Pedro Archanjo conviveu e os “capoeiristas, filhas-de-santo, iaôs, pastoras, orixás, Terno de Reis e o Afoxé” (T.M., p. 323) são os motes buscados no passado de Archanjo, o enredo, para ser reencenado nas alas e segmentos da escola.

Finalmente, exercendo a dupla função de encerrar tanto o romance como o desfile, eis que o grande homenageado “pede passagem” e, desta feita, o texto não mais elege a distância da representação por fantasias e carros alegóricos

Pedro Archanjo Ojuobá, vem dançando, não é um só, é vários, numeroso, múltiplo, velho, quarentão, moço, rapazola, andarilho, dançador, boa-

-prosa, bom no trago, rebelde, sedicioso, grevista, arruaceiro, tocador de violão e cavaquinho, namorado, terno amante, pai-d'égua, escritor, sábio, um feiticeiro. Todos pobres, pardos e paisanos (T.M., p. 323).

Assim, com esse final “apoteótico”, ao que parece, Jorge Amado eleva o grau de sua crítica em relação à validade dos saberes e práticas taxados como fidedignos e genuínos. Ele retira esse poder dos lugares canonizados, a partir de uma lógica pautada na inversão, pois se as instituições demarcadas e produtoras de bens culturais construíram um “Archanjo” para “inglês ver”, o poder libertador e astucioso de recuperar Pedro Archanjo-*Ojuobá*, com maior propriedade, dinâmico e híbrido entre sistemas, é atribuído ao homem comum, em suas invenções cotidianas, distante das regras e das convenções. Aqueles que, na surdina, planejam e executam a “caça não autorizada” (CERTEAU,1998) e preenchem os lugares com suas rotas e passagens.

Por outro lado, a transmissão da vida de *Archanjo-Ojuobá*, tema para o carnaval descrito no final da trama, aquele que será o resultado maior das comemorações do seu centenário, permite situar os cinco capítulos sobre Archanjo em refração ao enredo, de onde os organizadores do desfile colheram os elementos para fundamentar o diálogo entre a vida do homenageado e a sua nova vida na estética da passarela, estando, por esse aspecto, consolidado o intercâmbio explosivo (LÓTMAN, 1996) das engrenagens dos desfiles carnavalescos, com seus enredos e modelos de funcionamento, para o texto *Tenda dos milagres*.

À título de conclusão e script

Na confabulação narrativa de *Tenda dos milagres*, entendemos que Jorge Amado replica tanto a carnavalização nos moldes bakhtinianos, visibilizada nas múltiplas inversões e desordens a que a história de Ojuobá se propõem a alavancar; como e “síndrome carnavalesca”, em cujo hífen concentraria a figura de Pedro Archanjo, o entrelugar mediador representante da aproximação entre os sistemas e pela inversão desordenadora elencadas no bojo das coerções institucionais. Contudo, há em nosso entendimento, a observação de que a essência” arquetípica das festividades carnavalescas – utilizada como metáfora para as atitudes relacionais vivificadas em Dona Flor – na história de

Pedro Archanjo, assume função “substantiva”, conquanto passe a congregar ela mesma a potência mediadora do homem comum, do povo, bem como dessa busca por uma sociedade diferente em cuja feição a quebra de hierarquia, a vivência comunitária e um outro tipo de atuação do ser, frente ao mundo, são experimentados.

Não deixa de suscitar a percepção do leitor o fato de que a composição da história de Pedro Archanjo-Ojuobá, nas reminiscências de suas atuações em vida – naquele que forma um dos eixos cronológicos do romance – a ação “abre-alas” para as múltiplas mediações desse protagonista, seja, justamente, a descrição de sua atuante participação no carnaval da Bahia em finais do século XIX e início do século XX.

Por intermédio desse vértice, Jorge Amado demonstra as astúcias do homem ordinário (CERTEAU,1998), no caso Pedro Archanjo e seus pares, como forças motrizes, modificadoras e mediadoras do próprio sistema carnavalesco baiano, alocando com isso, na superfície textual, as brechas articuladas para configuração extraordinária da festa, por essa época, institucionalizada enquanto réplica do carnaval parisiense e veneziano.

Posteriormente, num reviver mítico e cíclico das utopias carnavalescas, o epílogo do texto traz a recomposição de Pedro Archanjo por intermédio de um desfile da Escola de Samba Filhos do Tororó em mil novecentos e sessenta e nove, aproximando as polaridades e, simbolicamente, concretizando os anseios do protagonista Ojuobá, à medida em que dá passagem para que o próprio romance seja transportado em desfiles pelos carnavais do país, sem esquecer de misturar, no âmbito ficcional, acontecimentos experimentados pelo próprio autor também homenageado por uma escola de samba no último carnaval da década de sessenta.

Ao eleger a festa enquanto espaço de mediação, enquanto prática que se fundamenta na reconciliação do irreconciliável, Jorge Amado estabelece a possibilidade da comunicação transmissiva entre o passado, o presente e o futuro do protagonista em *Tenda dos milagres*, bem como uma outra ordem e lógica de valor, pois insinua uma forma de viver a realidade de maneira diversa daquela pela qual ela mesma se apresenta e na qual a mestiçagem étnico-cultural é o anseio a ser alcançado. Ou seja, Jorge Amado eleger as manifestações carnavalesca

para apresentar tanto o viver em astúcia, como o reviver da personagem principal e, ao mesmo tempo, projetar para semioses futuras a reencenação do próprio texto.

Ao que parece, por meio das rotas trilhadas por Pedro Archanjo, Jorge Amado teve seu texto alçado a uma categoria de linguagem “criativa” (LÓTMAN, 2007), produtora de “transformações assimétricas” angariadas nos cruzamentos entre variados códigos, “já que, neste caso, o significado não é somente um resíduo invariante, preservado durante o método de operações transformacionais, mas é também o que é alterado” (LÓTMAN, 2007, p. 20) o que escapa enquanto astúcia e tática para efetivação de suas tantas e múltiplas reapropriações.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ívia. *De paradigmas, cânones e avaliações: ou dos valores negativos da produção literária de Jorge Amado*. Letras de hoje. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Letras PUCRS, v 37, jun. 2001, p. 197-207.

AMADO, Jorge (1961). *Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras*. In: Jorge Amado: povo e terra. 40 anos de literatura. São Paulo: Martins. 1972a.

AMADO, Jorge. *Carta a uma leitora sobre romance e personagem*. In Jorge Amado: povo e terra. 40 anos de literatura. São Paulo: Martins, 1972b.

AMADO, Jorge. *Entrevista biográfica*. In: Jorge Amado: literatura comentada. São Paulo: Abril, 1981.

AMADO, Jorge. *Carta a uma leitora sobre romance e personagem*. In Jorge Amado: povo e terra. 40 anos de literatura. São Paulo: Martins, 1972b.

AMADO, Jorge. *O país do carnaval*. 49. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999b.

AMADO, Jorge. *Gabriela cravo e canela*. 55. ed. Rio de Janeiro, Record, 1978h.

AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas berro d'água*. 88. ed. Rio

de Janeiro: Record,

2001b.

AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 1971.

AMADO, Jorge. *Tenda dos milagres*. 43. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001c.

AMADO, Jorge. *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

AMARAL, Rita de Cássia de Mello Peixoto. *Festa à Brasileira: significados do festejar, no país que “não é sério”*. 1998. 380 f. Tese (Doutorado em Antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

ARAÚJO, Hiram & JÓRIO, Amaury. *Escolas de samba em desfile*. São Paulo: GB, 1969.

ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Griphus, 2000.

AUGRAS, Monique. *A regulamentação do desfile das escolas de samba e a exigência de motivos nacionais*. In: Medalhas e brasões: a história do samba no Brasil. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa de História Contemporânea do Brasil, 1992.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBERO, Jesús Martín. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 7ed. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 2013.

BEZERRA, Paulo. *Jorge Amado resgatado*. In: DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. São Paulo: Record, 2006, p. 11-16.

BOUGNOUX, Daniel. *Introdução às ciências da comunicação*. Trad. Ma-

ria Leonor Loureiro. Bauru: EDUSC, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 7.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: A Educação pela Noite. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006b, p. 169-196.

CANDIDO, Antônio. *Poesia, documento e história*. In: Jorge Amado Povo e Terra: 40 anos de Literatura. São Paulo: Martins, 1972, p. 109 -124.

CASTRO. Yieda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia*. Um vocabulário afro-brasileiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: as artes do fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

DAMATTA, Roberto. *Carnaval, malandros e heróis*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto. *Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois Brasis*. In: FRANCESCHI, Antônio Fernando de (org.). CADERNOS de Literatura Brasileira nº 3: Jorge Amado. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1997, p. 120 – 135.

DEBRAY, Régis. *Transmitir: o segredo e a força das ideias*. Trad. Guilherme João de F. Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

DEBS, Sylvie. *A transposição cinematográfica da obra amadiana*. In: OLIVIERI-GODET, Rita; PENJON, Jacqueline. (Orgs.). Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra. Salvador: FCJA, 2004, p. 213-239.

DEBS, Sylvie. *A transposição cinematográfica da obra amadiana*. In:

OLIVIERI-GODET, Rita; PENJON, Jacqueline. (Orgs.). *Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra*. Salvador: FCJA, 2004, p. 239-264.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Classe, gênero, etnia: povo e público na ficção de Jorge Amado*. In: FRANCESCHI, Antônio Fernando de (org.). *Cadernos de literatura brasileira nº 3: Jorge Amado*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1997, p: 88-97.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. São Paulo: Record, 2006.

ECO, Humberto. *Quase a mesma coisa*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2011.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polissistema de cultura*. Tel Aviv: Universidad de Tel Avid, 2007.

FERNANDES, Néelson da Nóbrega. *Escolas de Samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro: Coleção Memória do Carnaval v.3. 2001.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

FRANCESCHI, Antônio Fernando de (org.). *Cadernos de Literatura Brasileira nº 3: Jorge Amado*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1997.

GERMANO, Patrícia G. *O Sumiço da Santa: uma representação do híbrido literário-cultural-religioso*. Campina Grande, 2008, 217 p. Dissertação (Mestrado Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba/UEPB. (2008). Meio Digital. Disponível em: http://pos-graduacao.ascom.uepb.edu.br/ppgli/?wpfb_dl=324. Acesso em: 09.04.2012.

GERMANO, Patrícia. *Jorge Amado: romancista de trinta e/ou escritor de utopias*. Revista Hispanista. 2012. Disponível em: <http://www.hispanista.com.br>

panista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/410.pdf. Acessado em: 20.04.2012. Acesso em 12.12.12

GODET, Rita; PENJON, Jacqueline. (Orgs.). *Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra*. Salvador: FCJA, 2004.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *O Brasil best seller de Jorge Amado: Literatura e Identidade Nacional*. São Paulo: Senac, 2003.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer; SCHWARCS, Lilia Moritz. *O universo de Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LIMA, Vivaldo da Costa. *Os obás de Xangô*. [1966], AfroÁsia n.2-3, p: 5-36. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n2-3-p5.pdf>. Acesso em: 14 de abril de 2014.

LISBOA JÚNIOR, Luís Américo. *Escolas de Samba da Bahia*. In: Academia do Samba [digital]. Disponível em: <http://www.academiado-samba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-211.htm>. Acesso em 28.05.2013.

LÓTMAN, Iúri. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Trad. Desidério Navarro. Madrid: Frónesis Cátedra, 1996.

MACHADO, Ana Maria. *Romântico, sedutor e anarquista*. Como e por que ler Jorge Amado hoje. São Paulo: Objetiva, 2006.

MORAES, Maria Luíza. *O erudito e o que é popular: ou Escolas de samba a estética negra de um espetáculo de massa*. Revista USP, vol.32. São Paulo, 1996.

NEIVA, Alexandre. *Literatura dá samba*. [S.I.]. Disponível em < http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_3/2817-2824.pdf> Acesso em: 10 de abril de 2012.

OLIVIERI-GODET, Rita. *Jorge Amado e a escrita da margem na figuração identitária*. In: OLIVIERI-GODET, Rita e PEJON, Jaqueline. (org.). *Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra*. Salvador: Casa de Palavras, 2004.

OLIVEIRA, Humberto Luiz Lima. *Os milagres de Tenda: uma leitura da mestiçagem em Jorge Amado*. In: SWARNAKAR, Sudha., FIGUEIREDO,

E.L.L., GERMANO, P.G. (orgs.). Nova leitura crítica de Jorge Amado. Campina Grande: EDUEPB, 2014, p. 35-60.

PELLEGRINI, Tânia. *O povo como adereço: carnaval de Jorge Amado*. In: SEGATTO, José Antonio & DALDAN, Ude. Sociedade e literatura no Brasil. São Paulo: UNESP, 1999, p. 121-143.

PORTELLA, Eduardo. *A fábula em cinco tempos*. In: Jorge Amado Povo e Terra: 40 anos de Literatura. São Paulo: Martins, 1972, p. 71-84

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Carnaval brasileiro, o vivido e o mito*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

RISÉRIO, Antônio. *Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval africano*. Salvador: Corrupio, 1981.

ROCHA, João César de Castro. *Oralidade, musicalidade e apuro visual marcam as narrativas de Jorge Amado*. In: Estadão.com.br/Arte & Lazer. São Paulo, 2012. Disponível em:< <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,oralidade-musicalidade-e-apuro-visual-marcam-as-narrativas-de-jorge-amado,910775,0.htm>.> Acesso em: 17 de julho de 2013.

ROCHE, Jean. *Jorge bem/mal Amado*. São Paulo: Cultrix, 1987.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *De como e porque Jorge Amado em "A morte e a morte de Quincas Berro D'Água é um autor carnavalesco, mesmo sem nunca ter se preocupado com isto*. In: Jorge Amado, Km 70. Rio de Janeiro: Revista Tempo Brasileiro, nº 74, 1983, p. 45-65.

SIMSON, Olga. *Carnaval em branco e negro: Carnaval popular paulista no 1914-1988*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2007.

SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri,1979.

STROZEMBERG, Ilana. *Gabriela Cravo e Canela ou as confusões de uma cozinheira bem temperada*. In: Jorge Amado, Km 70. Tempo Brasileiro: 74. 1983: p. 45-66.

TAVARES, Paulo. *Criaturas de Jorge Amado*. São Paulo: Martins, 1969.

JORGE AMADO

CACAU



CENAS DE UM PAÍS AMADO

Rita Olivieri-Godet

A partir da leitura dos três primeiros romances de Jorge Amado e de dois dos meus romances preferidos, *Tenda dos milagres* e *Tocaia Grande*, procurarei destacar os principais traços que compõem o itinerário romanesco da obra amadiana que lerei pelo eixo da reflexão que ela propõe sobre a nação brasileira, levando em conta as relações interculturais, interétnicas e de gênero. Neste ensaio, estruturado em torno de várias “cenas” que correspondem aos comentários sobre os romances trabalhados, retomarei, basicamente, aspectos já evocados em publicações anteriores, em especial nos textos que integram meu livro *Jorge Amado em letras e cores* (2014). Recorrerei também a trabalhos consagrados da fortuna crítica sobre o autor.

A obra de Jorge Amado compõe um amplo retrato multifacetado do Brasil do século XX, a partir de um ponto fulcral que o leva a interrogar as figurações da nação, tomando por base as relações de força entre as elites dominantes e as classes populares. A sua trajetória estética atravessa o século passado, perscrutando a configuração política, ética, intelectual e cultural do país, desde a publicação, em 1931, do seu primeiro romance *O país do carnaval*. Compartilha com outros grandes nomes do romance brasileiro, como Érico Veríssimo na trilogia *O tempo e o vento* (1949 – 1951 – 1952), Márcio Souza na obra *Galvez o Imperador do Acre* (1976) ou João Ubaldo Ribeiro em *Viva o povo brasileiro* (1984) entre muitos outros autores e obras, a interrogação sobre o destino da nação, procurando interpretá-la através de uma representação centrada nos aspectos sócio-históricos e antropológicos de suas regiões respectivas. As obras desses autores, intérpretes do Brasil que

se inserem no paradigma da figuração da nação, investigam a memória do território, a partir das experiências regionais que desmascaram a violência da construção da unidade política nacional, evidenciando o fato destacado por Lilia Schwarcz e Heloisa Starling, na obra *Brasil: uma biografia*, de que “não é possível pensar numa única história do Brasil” (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p. 259).

A obra amadiana reavalia as raízes históricas da nação, denunciando o uso manipulador que as elites hegemônicas fazem da superposição entre território geográfico e espaço identitário construído segundo a ideologia nacionalista e os valores que sustentam seus interesses de classe. Nela estão registradas as marcas do autoritarismo, especialmente nos períodos do Estado Novo e da ditadura militar, períodos de crise nos quais observa-se facilmente a recrudescência da ideologia nacionalista. Esta última caracteriza-se, segundo Marilena Chauí, pela tendência à “consustanciação entre o povo e o território, que começa pela demarcação das fronteiras nas quais se desenvolverá a “personalidade nacional” e pela “transformação dos valores objetivos do território em valores subjetivos da alma ou da personalidade nacional” (CHAUÍ, 2000, p. 41). As facetas rural e urbana da ficção amadiana, a primeira voltada para uma cartografia cultural do sul da Bahia, retrazendo as complexas relações entre a história humana e as transformações ambientais, a segunda sondando as consequências desastrosas de uma modernidade urbana excludente, desmistificam as bases da ideologia nacionalista que projeta a imagem de uma nação pacificada e integrada. Para cumprir esse objetivo, o itinerário literário do autor permanece comprometido com uma preocupação crítica sobre o papel da literatura na construção de um projeto nacional inclusivo, alimentado pela utopia da justiça social, da mestiçagem étnica e cultural e coroado pelo ideal de liberdade individual e coletiva que constitui o âmago do seu pensamento.

Cena 1. *O país do carnaval*: o patinho feio da obra amadiana?

Desde o romance de estreia, *O país do carnaval*, publicado em 1931, Jorge Amado já revela uma sensibilidade para o debate político, para a denúncia dos lugares precários e para as demonstrações de solidariedade em relação à situação dos excluídos, elementos que estarão

no centro das narrativas de *Cacau* (1933) e *Suor* (1934). O autor sempre manifestou suas reservas sobre sua obra inaugural, romance que escreveu aos 18 anos de idade. Em entrevista concedida a Giovanni Riccardi, professor italiano especialista das literaturas brasileira e portuguesa, o escritor expressa sua opinião sobre seu romance inaugural:

É verdade, eu acho que *O país do carnaval* é um livro onde um jovem escritor – eu tinha 18 anos – estava sob a influência de toda a literatura europeia, bastante intelectualizada, sem uma raiz mais profunda; mas o que me alegra é que dois anos depois eu escrevi um pequeno livro, ainda um livro de aprendiz, o *Cacau*, que era toda outra coisa (entrevista a Riccardi, março 1989, Riccardi, 2008).

Em *Navegação de cabotagem* (1992, p. 182), na apreciação do escritor maduro sobre o início de sua carreira literária, Amado se vê como um “aprendiz de romancista”. Qualifica de “baboseira” o “debate intelectual de ideias” sob a influência europeia, proposto nas páginas de *O país do carnaval* e identifica as fontes literárias que o formaram como escritor: “Lendo *A Bagaceira* virei escritor brasileiro, lendo os russos, o alemão [*Passageiros de Terceira*, de Kurt Klaber] e o judeu norte-americano [*Judeus sem Dinheiro*, de Mike Gold] desejei ser romancista proletário. Escrevi *Cacau*, nada tinha a ver com *O país do carnaval* (AMADO, 1992, p. 183).

Considero demasiado severo o olhar crítico do escritor sobre *O país do carnaval*. Embora, a voz autoral se mostre ainda hesitante na sua interrogação sobre a função da literatura, distante da visão engajada, inspirada pelo realismo socialista, que caracteriza a primeira etapa de sua obra, o discurso de um bêbado, personagem do romance, prenuncia declarações futuras do autor que não hesitará em se identificar como um romancista de vagabundos, prostitutas e trabalhadores (GOMES, 1981, p. 29):

E bradava:

— Eu sou o orador da canalha das ruas! O orador dos mendigos, dos cegos que pedem esmolas, dos aleijados (ampararam-no para não cair), da lama dos esgotos, das prostitutas... Pela minha boca, ilustres caravaneiros, saúdam-vos os prostíbulos, os hospitais, a podridão das vielas... (*O país do carnaval*, 1968, p. 30)

Esse fragmento pode ser lido como a manifestação do *alter ego* de uma voz autoral em pleno processo de construção identitária que busca marcar sua distância em relação aos valores burgueses do protagonista Paulo Rigger.

Paralelamente ao questionamento do contexto nacional que precede de imediato a revolução de trinta, o romance problematiza a ausência de um projeto literário capaz de expressar a singularidade da realidade brasileira. A discussão sobre a literatura permeia o texto de *O país do carnaval*: crítica à literatura de frases e não de ideias; desprezo pelo artifício da retórica calcada num modelo obsoleto; censura à mediocridade da produção (“PRECISA-SE DE UM HOMEM DE GÊNIO PARA A ARTE BRASILEIRA”, *O país do carnaval*, 1968, p. 60). Indiscutivelmente, um dos eixos temáticos da obra, um pouco esquecido pela crítica, está estruturado à volta da discussão sobre a possibilidade de renovar o sistema literário produzindo obras originais. Chamo a atenção para o fato de o romance compartilhar com o projeto modernista, aspectos ideológicos e estéticos na busca de uma nova expressão literária em sintonia com seu tempo. Decorre daí, o questionamento crítico da realidade brasileira aliado a aspectos formais inovadores como as marcas de oralidade da linguagem, ou ainda a intertextualidade que integra, no corpo da narrativa, vários tipos de discurso (letras de canções, poemas, cartas, anúncios, etc.). Recorrendo ao processo de *mise en abîme*, a narrativa de *O País do Carnaval* se constrói como uma resposta à pergunta desafiadora colocada pelos personagens do romance sobre como escrever um conto carnavalesco original, articulando, mesmo que ainda de maneira balbuciante, forma literária e questionamento da problemática identitária nacional.

Através do olhar cético do protagonista Paulo Rigger, a obra interroga o caráter nacional brasileiro, bem ao gosto modernista, explorando as contradições que emergem do confronto entre a imagem estereotipada de um país feliz, sensual e festivo – o país do carnaval - e a precariedade material e existencial da população. O protagonista, filho de cacauicultor, recém chegado da Europa, hesita entre a identificação e o estranhamento face à realidade brasileira. O desespero e a inquietude existencial de Rigger conotam o dilema do intelectual brasileiro

que, formado pelas referências culturais europeias, questiona a adequação desses valores ao processo de investigação das raízes da formação cultural e política do país, procurando delas se emancipar para criar uma consciência crítica nacional. Isso não significa, na perspectiva dos modernistas, como se sabe, que a elaboração de uma literatura reveladora do “caráter nacional brasileiro” deva excluir o diálogo com elementos estrangeiros. Rigger não consegue, no entanto, se libertar do arcabouço referencial europeu, reproduzindo a visão preconceituosa, estereotipada e elitista sobre o povo, marcadamente cética quanto ao futuro do Brasil, como comenta com acuidade crítica, Jorge Araújo (ARAÚJO, 2003, p. 19), um dos grandes especialistas da obra amadiana.

O romance não aponta rumos nem para o país, nem para a literatura, limitando-se a flagrar o sentimento de inquietação e de dúvida quanto ao futuro da nação e ao percurso existencial do protagonista. Para empregar a fórmula certa de Eduardo de Assis Duarte, “o que temos é uma literatura de debate (mais que de combate)” (DUARTE, 1996, p. 42). Na obra inaugural de Jorge Amado, a literatura surge como um espaço privilegiado de questionamento existencial e social. Se as marcas de um discurso de denúncia da injustiça social se fazem presentes, nenhuma solução inspirada pela orientação marxista, característica de uma etapa importante da obra amadiana, é proposta. Pelo contrário, a narrativa é permeada por uma visão desencantada e irônica, exemplo único na obra de ficção do autor baiano. A crítica costuma atribuir o ceticismo do primeiro romance de Amado ao entorno intelectual que produz uma interpretação pessimista do país, no qual se destaca a obra de Paulo Prado, *Retrato do Brasil* (1928).

O ceticismo de Rigger o leva de volta para a Europa. Contrariamente a Macunaíma, o emblemático personagem do Modernismo, que termina por admitir que a Europa “esculhamba” o caráter brasileiro e renuncia à viagem a esse continente, o herói amadiano não consegue se libertar do polo de atração europeu e escolhe partir. A cena final reforça a ambivalência do romance que se constitui enquanto itinerário de busca: ao contemplar, do navio, a cidade do Rio de Janeiro, observa num primeiro momento “que [a cidade] se vestia de treva” (*O país do carnaval*, 1968, p. 115) para logo em seguida assinalar a imagem da cidade iluminada surgindo “brilhante, livre das trevas” (*O*

país do carnaval, 1968, p. 116), visão idealizada de um futuro promissor para o país do carnaval. Esse tipo de visão ambivalente funde realidades contraditórias, tributária de uma perspectiva modernista e moderna que, diante da nova ordem social, inaugurada pelo capitalismo industrial, condena o que há de precário na sociedade e louva suas forças renovadoras.

Escritor da “vida moderna”, cujas marcas iniciais no Brasil correspondem aos anos 20 e à era Vargas, período que incorpora as transformações resultantes da Revolução Industrial e do capitalismo burguês, o jovem Jorge Amado busca desenvolver em *O país do carnaval*, um quadro crítico dessa época sem, no entanto, procurar propor uma saída ideológica para os problemas que denuncia. Isso só virá a acontecer com a publicação de *Cacau* e *Suor*, romances que contemplam as transformações que a nova ordem social impõe ao campo e à cidade e que correspondem às facetas rural e urbana de sua ficção, inaugurando assim, com essas narrativas, uma cartografia cultural do sul da Bahia e de Salvador.

Cena 2. *Cacau* e *Suor*: o sopro de vida dos proletários

Entre o primeiro e o segundo romance, é notória a mudança de estilo e de conteúdo; é o que observa Ricciardi ao indagar o escritor sobre as razões dessas transformações. A resposta elucidante de Jorge Amado, abaixo reproduzida, dá ênfase ao grau de influência da revolução socialista sobre o pensamento de sua geração:

A descoberta da revolução socialista, com a sua proposta de solução dos problemas da sociedade, com a sua oferta generosa de uma sociedade justa, fraterna, uma sociedade sem classes, tocou todos os jovens do mundo. Eu fui um desses jovens. Em 1931 tomei contato com os comunistas e a partir de 1932 militei na Juventude Comunista, depois no Partido, até dezembro de 1955. O que me levou a ingressar no Partido foi o conhecimento das terríveis condições de vida do povo brasileiro. O PC pareceu-me então a melhor trincheira para lutar pela modificação da sociedade injusta e opressora. E como eu já tinha um conhecimento vivido da vida dos trabalhadores nas plantações de cacau — eu mesmo havia nascido numa plantação de cacau e nela tinha decorrido toda a minha infância — eu me voltei para fazer um tipo de literatura que era inteira-

mente diferente daquela que marcou meu primeiro livro. Deixei de estar sob a influência da literatura européia, elitista e intelectualizada, para estar influenciado diretamente pela vida e pela realidade do meu país, de uma forma ainda muito estreita, muito esquemática, mas já com outra visão. (entrevista a Ricciardi, março 1989, Ricciardi, 2008)

“Será um romance proletário?”, eis a pergunta que desponta na epígrafe de *Cacau*, segundo romance de Jorge Amado, publicado em 1933, anunciando a construção de um projeto literário, inspirado no realismo socialista, que marcará uma primeira fase de sua produção, com exceção, como foi visto, da obra de estreia *O país do carnaval* (1931). Em *Cacau*, o protagonista, não é mais o burguês deslumbrado pela Europa, mas o filho empobrecido de um proprietário de fábrica, o sergipano José Cordeiro, que se identifica com os operários. Vítima de um tio mau caráter que se apossa da fábrica, o sergipano emigra para Ilhéus em busca de trabalho. A obra dá início ao ciclo dos romances dedicados à saga do cacau que retrata a disputa pela posse da terra no Brasil, compondo um retrato crítico do processo de inserção da região cacauzeira do sul da Bahia na economia nacional, sob a égide do coronelismo. Adere à estética do realismo socialista, deslocando o foco centrado na inquietação existencial do intelectual burguês de *O país do carnaval* para a precariedade material da classe dos trabalhadores do campo e dos operários. Adota a perspectiva da luta de classes, denunciando os métodos espúrios e violentos das elites locais que impõem aos trabalhadores do campo a condição de semiescravidão. O sentido pragmático que atribui à função da literatura está diretamente relacionado com a militância política do autor que se filia ao Partido Comunista em 1932. Abraça, conseqüentemente, a valorização de uma prática literária a serviço da conscientização das classes subalternas, capaz de prepará-las para a revolução proletária através da qual alcançarão a liberdade.

O discurso do narrador-protagonista traz marcas de identificação com a comunidade de trabalhadores, os operários da fábrica e os trabalhadores da fazenda de cacau. No lugar da perspectiva individual e individualista do *País do Carnaval*, o sujeito enunciador do discurso assume a representatividade de classe. No “eu” do discurso do enunciador está embutida a perspectiva da identificação com o grupo, sen-

do muitas vezes substituído pelo “nós”: “Nós ganhávamos três mil e quinhentos por dia e parecíamos satisfeitos” (*Cacau*, 1968, p. 125), recurso que sublinha a adesão ideológica do narrador-protagonista ao universo do espoliado (BERGAMO, 2008, p. 114) Além do mais, a ficcionalização do escritor no universo do romance evidencia o comprometimento de classe. À pergunta que o autor formula na epígrafe do romance “Será um romance proletário?”, a natureza metadiscursiva do texto romanesco fornece elementos de resposta, precisando o projeto de narrar, com o “mínimo de literatura e o máximo de honestidade”, a saga dos trabalhadores das fazendas de cacau:

Êsse discurso me deu a idéia de reunir algumas cartas de trabalhadores e rameiras para publicar um dia. Depois, já no Rio de Janeiro, relendo essas cartas, pensei em escrever um livro. Assim nasceu “Cacau”. Não é um livro bonito, de fraseado, sem repetição de palavras. [...] Demais não tive preocupação literária ao compor essas páginas. Procurei contar a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau. Não sei se disvirtuei êsse trabalho contando meu caso com a filha do patrão (*Cacau*, 1968, p. 210-211).

A obra amadiana é atravessada pela reflexão sobre o papel do intelectual e do escritor no processo de construção de um projeto para a nação. A imagem do escritor porta-voz do povo dá ênfase a aspectos diversos ao longo dessa trajetória. No caso de *Cacau*, privilegia-se a primazia do social sobre as questões individuais, valoriza-se a experiência da classe proletária, levando o escritor a identificar-se com as vítimas da exploração da ordem capitalista¹. O metadiscurso delinea o projeto literário amadiano. Concebido como testemunho da experiência de vida dos pobres e dos trabalhadores explorados, comprometido com um objetivo de conscientização e transformação política, o projeto afirma-se distinto da retórica inútil e do sentimentalismo exacerbado e ingênuo que alimentam uma certa ideia beletrista da literatura. É interessante notar que o texto não hesita em reivindicar sua natureza experimental, introduzindo a discussão sobre o gênero romanesco, apresentando-se como ideologicamente e esteticamente diverso das convenções que

1. Em 1969, Amado tomará como eixo de reflexão do romance *Tenda dos milagres*, o questionamento das relações entre intelectuais e sociedade brasileira, confrontando os projetos antagônicos da aristocracia intelectual institucionalizada ao do intelectual organicamente ligado a seu povo, representado pelo personagem Pedro Archanjo.

orientavam a produção conservadora e anti-modernista:

Este livro está sem seguimento. Mas é que êle não tem propriamente enredo e essas lembranças da vida da roça eu as vou pondo no papel à proporção que me vêm à memória. Li uns romances antes de começar “Cacau” e bem vejo que êste não se parece nada com êles. Vai assim mesmo. Quis contar apenas a vida da roça. Por vêzes tive ímpetos de fazer panfleto e poema. Talvez nem romance tenha saído (*Cacau*, 1968, p. 215).

As motivações do enunciador remetem à condição híbrida do texto romanesco capaz de arregimentar vários tipos de discursos, registros de linguagem e dialetos sociais. Elas anunciam um programa literário que se particularizará pela multiplicidade, pelo confronto de ideias e pelo diálogo, recusando os valores hegemônicos que privilegiam modalidades rígidas, estáveis e puras. Até mesmo nessas obras, *Cacau* e *Suor*, escritas sob a égide do realismo socialista, Amado não se limita a seguir à risca o modelo. Panfleto, poema, romance, essas narrativas que enveredam pela tendência do romance social militante de ideologia comunista, elegem os marginalizados como figura central, denunciam a exploração econômica-social, apostam na esperança da transformação social pelo processo de conscientização do proletariado que conduzirá à revolução libertadora. Ao mesmo tempo, mergulham na cultura popular para dar conta da vitalidade desse universo, apesar das condições sub-humanas que caracterizam o cotidiano da população. Este é o aspecto original introduzido pela narrativa de Amado no âmbito da estética do realismo socialista. A denúncia da miséria, do sofrimento, da exploração dos trabalhadores não exclui do seu universo o sopro de vida do povo cuja energia vital se manifesta na música, na dança, na sexualidade, na arte de contar histórias, no simples prazer de viver.

Em *Suor*, o discurso panfletário e o objetivo pedagógico, elementos de uma estética inspirada no realismo socialista, se tornam mais explícitos. O romance respira a atmosfera do confronto ideológico da década de 1930 entre capitalismo e comunismo. Por esse motivo integra, no universo romanesco, a crítica à propaganda anti-comunista americana, assim como personagens militantes revolucionários de origem russa e um anarquista espanhol, elementos que aludem ao contexto histórico

da época. O romance engendra um contradiscurso que desconstrói a ideologia do trabalho como fonte de riqueza, o que não deixa de entrar em contradição com o projeto de uma literatura proletária inspirada no programa estético-ideológico do realismo socialista.

O universo dos personagens femininos na obra amadiana despena com a personagem Linda que rompe com os valores da sociedade patriarcal burguesa para ir ao encontro de sua liberdade, através do engajamento político. Desde *Cacau*, Amado questiona o papel reservado à mulher, tanto no seio da família abastada, representante da classe dominante (a mulher e a filha do coronel latifundiário) quanto no âmbito das classes populares e miseráveis.

Em ambos os romances, as mulheres compartilham com os homens a condição de vítimas da exploração econômica, à qual se sobrepõe as restrições impostas por uma sociedade machista que dita as regras de uma moralidade que as aprisionam num cotidiano empobrecido, material e existencialmente. Em *Suor*, as mulheres do cortiço só tinham como diversão as procissões e as *soirées* de cinema que as levam a sonhar com a vida nos filmes (*Suor*, 1968, p. 267). Constata-se que as relações sociais de gênero, refletindo sobre o lugar da mulher na sociedade brasileira, adotando o ponto de vista feminino, estão presentes desde os primeiros romances do autor, mesmo se ainda em estado embrionário. Essas personagens femininas são as precursoras das futuras Gabrielas e Malvinas que assumem sua liberdade desafiando a moral burguesa e se impondo no espaço público.

O cortiço da ladeira do Pelourinho e alguns de seus personagens já povoam, curiosamente, o universo romanesco de *O país do carnaval*: a tuberculosa do sótão, a madrinha costureira e a afilhada; o malandro árabe e sua mãe; a italiana que alugou um andar do sobrado para transformar em pensão, são personagens comuns aos dois romances. A diferença básica consiste na importância que lhes é atribuída no romance de 1934, no qual assumem coletivamente o papel de protagonistas, no lugar do protagonista burguês do primeiro romance. Sem perder sua identidade própria que se manifesta nos pequenos e fragmentados capítulos que lhes são dedicados, as figuras humanas do sobrado representam diversos grupos que compõem a ralé, o *bas-fonds*: prostitutas, operários, trabalhadores, mendigos, bêbados, imigrantes e

revolucionários. Esses personagens, sintonizados com o universo gorkiano, fonte de referência para a obra amadiana, encarnam o potencial de transformação da realidade. Paralelamente aos personagens individualizados, os figurantes anônimos, “nomes sem sobrenomes”, representam o povo, a multidão, simples habitantes da cidade.

Nos lugares precários brota o sopro de vida do povo brasileiro. Tanto em *Cacau* como em *Suor*, a experiência dolorosa da exclusão termina por promover o fortalecimento dos laços sociais por intermédio do despertar de uma consciência política, segundo a orientação do realismo socialista. A consciência gregária emana igualmente do investimento na valorização das manifestações da cultura popular, encaradas como forma de resistência que humanizam o cotidiano dos pobres e explorados. As práticas subversivas manifestam-se segundo essa dupla perspectiva: a do enfrentamento político e a das expressões culturais populares.

Os ensaios do quebequense Simon Harel sobre processos migratórios, ajudam-nos a pensar essa forma de representação do território habitado que, sem escamotear os fenômenos de exclusão característicos de políticas socioeconômicas injustas, insiste na importância dos “atos de braconagem” que geram formas de habitabilidade psíquica. Ser proprietário clandestino dos lugares é para Harel, uma estratégia de resistência. Manter vivo os referentes culturais expulsos do território controlado pela autoridade estética, política e econômica é uma das formas do imaginário das “braconagens”², uma tática de apropriação clandestina dos lugares.

Lendo Amado, através das lentes de Harel, observa-se claramente que a obra do autor baiano leva em consideração a importância de um “lugar habitável” para o sujeito, no qual as manifestações culturais emergem como formas de resistência, atos de braconagem, que desempenham um papel central na constituição subjetiva do sujeito. A cena dos imigrantes nordestinos que acampam no pátio do sobrado, enquanto aguardam o embarque para o sul do Estado, é um dos inúmeros exemplos que evidenciam o papel das práticas culturais como práticas subversivas e libertadoras da precariedade existencial dos indivíduos:

2. Sobre o conceito de braconagem ver o artigo de Nubia Hanciau, “Braconagens”, in: Zilá Bernd, *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*, 2010, p. 47-65.

Apareceram violões. Cantaram côcos da terra distante e desafio de cantadores célebres. (SUOR, p. 312)

Flagelados e lavadeiras dançavam, esquecidos de tudo. De repente, a música parou para recomeçar logo:

Olha o côco das Alagoas!

Olha o côco das Alagoas!

E se requebravam, o corpo dobrado em umbigadas, os olhos vivos, os dedos ágeis no violão. Esquecidos da escravidão de que vinham, sem pensar na escravidão para que marchavam:

Olha o côco das Alagoas! (SUOR, 1968, p. 313)

Observa-se, por conseguinte, que o projeto de transformação social proposto pelo romance não está restrito às questões materiais e à luta de classes, embora o enfoque principal recaia sobre os mesmos. Afirma, igualmente, o valor da festa como prática social gregária que contribui para o fortalecimento dos laços sociais. O processo migratório referido em *Suor*, a coabitação de pessoas das mais diversas origens étnicas e culturais no cortiço do Pelourinho, deixa entrever, ainda que de maneira tímida, a circulação e a imbricação de culturas: “gente de todas as cores, de todos os lugares, com todos os trajes, enchiam o sobrado” (*Suor*, 1968, p. 230).

Sem omitir os aspectos conflituais do processo de mestiçagem nem desprezar o lado festivo e convivial, a obra de Amado projeta um imaginário espacial mestiço: todo lugar, cidade ou campo, se transforma num lugar de encontro de elementos diversos e heterogêneos, tematizando os conflitos e as mudanças que decorrem dessa interação permanente. A criação literária de Jorge Amado propõe a ideia de mestiçagem como mediadora de um novo espaço culturalmente heterogêneo, solidário e inclusivo. A mesma utopia alimenta a segunda fase da obra amadiana, com a diferença que nessa produção posterior “as redes de relações sociais” se sobrepõem ao engajamento político partidário. Perguntado sobre o processo de conversão, política e literária que o levou a escrever o romance *Gabriela cravo e canela* (RICCIARDI, 2018, p. 22), Jorge Amado responde:

O que me levou foi o acúmulo da experiência minha em todos os sentidos... humana, literária e política. Quando escrevi *Gabriela*, uma série

de coisas que hoje [1989] estavam acontecendo começaram a ser claras para mim. Eu comecei a entendê-las, a analisá-las num processo que foi longo, muito difícil, cruel... Você no começo não quer acreditar que tivesse se enganado, que vivesse sendo iludido, que tivesse errado: você reage contra isso. *Gabriela* é um livro escrito ao fim desse processo, quando eu me libertava de todo o dogmatismo, dessas ideologias estreitas e sectárias. (AMADO, in RICCIARDI, 2018, p. 22)

A continuidade do projeto literário de Jorge Amado é assegurada pela utopia de descolonização do imaginário hegemônico socio-político-cultural. Ao livrar-se das amarras político-partidárias, a obra amadiana entoava um canto libertário, assumindo seus desdobramentos a nível do indivíduo e da coletividade. Toma como alvo principal de suas críticas os valores da classe média e da burguesia brasileiras, ridicularizando-os, denunciando seus preconceitos de classe, de gênero e de raça, expondo sua sordidez e avareza. Trilhando um caminho semelhante ao do escritor Balzac, Amado projeta na sua obra as múltiplas cenas da “comédia humana” brasileira.

Ética intercultural, mestiçagem e crioulição

Constato que a forma de conceber as relações interculturais na obra amadiana coincide com perspectivas teóricas atuais sobre os conceitos de mestiçagem (NOUSS e LAPLANTINE, 2001) e de crioulição (GLISSANT, 1996, 2021) que recusam refletir sobre esses processos a partir exclusivamente do princípio da relação binária entre elementos culturais ontologicamente puros. Esses autores propõem um pensamento que privilegia a relação e o movimento no lugar de um “pensamento da separação” que se estrutura em torno da “afirmação cultural exclusiva” e da tese do monopertencimento étnico (NOUSS e LAPLANTINE, 2001, p. 319). Glissant prefere a palavra “crioulição” à “mestiçagem”. Considera que “mestiçagem” exclui a ideia de imprevisibilidade que as combinações e cruzamentos infinitos dos contatos culturais ocasionam e que, segundo ele, a palavra “crioulição” sugere. Mas o que busco destacar são os elementos comuns, compartilhados por esses autores, sobre os processos de interrelações culturais: a mestiçagem, tal como Amado a concebe nos seus romances, aproxima-

-se da concepção de mestiçagem, proposta por Nouss e Laplantine, e do conceito de crioulização glissantiana.

É nesse sentido que dou ênfase à dimensão da “ética intercultural” como fundamento da criação literária amadiana, baseada na tolerância, no exercício de solidariedade, na encenação da constante negociação entre as diversas matrizes do contexto cultural brasileiro, espaço marcado pela diversidade. A ficção da nação, proposta por Jorge Amado, sustenta-se nos diálogos interculturais, estrutura subjacente a um projeto político e utópico de reconhecimento e legitimação da pluralidade cultural. Esse tipo de figuração leva-me a aproximá-la da perspectiva das interrelações identitárias contempladas no conceito de crioulização de Edouard Glissant. Para além da reflexão sobre as relações interculturais, Glissant compartilha com Amado, uma perspectiva histórica semelhante, ressaltando a contribuição das culturas africanas, no contexto heterogêneo da contemporaneidade.

Parto então do princípio que sustenta a ideia de que o percurso da obra amadiana está em sintonia com os fundamentos do pensamento de Edouard Glissant em torno de uma “poética da política” a qual se refere Edwy Plenel que a descreve como “uma política onde igualdade não é mais o alibi da uniformidade. Uma política da diversidade e da pluralidade” (PLENEL, in GLISSANT/CHAMOISEAU, 2021, p. 157). Na obra de Amado, a ideia de mestiçagem como processo mediador de um novo espaço culturalmente heterogêneo, solidário e inclusivo, não evacua os conflitos e as mudanças que decorrem dessa interação permanente, nem tampouco omite a memória traumática, apontando para a propensão de imprevisibilidade das relações. Por esse motivo, sustento a aproximação conceitual entre a “mestiçagem” amadiana que emerge de seu universo romanescos e a “crioulização” glissantiana. Ambos os autores acolhem a perspectiva do multi-pertencimento e das identidades relacionais, projetando espaços a um só tempo de embate e de confluências de culturas diversas e heterogêneas, como fica evidenciado nas duas obras do autor baiano mais emblemáticas dessa perspectiva, *Tenda dos milagres* (1969) e *Tocaia Grande* (1984). Dois romances que encenam territórios interétnicos, confrontando imaginários, formas de conhecimento e práticas sociais. Neles, aflora, de maneira mais explícita, a perspectiva intercultural de interpretação da realidade que recusa

a ideia de homogeneidade cultural, privilegiando a ótica do diálogo das culturas, fazendo interagir as representações próprias a cada um dos grupos e indivíduos confrontados (PAGEAUX, 2007).

Na obra de Jorge Amado emerge a palavra libertária de um dos maiores intérpretes da realidade brasileira cuja contribuição é fundamental para se pensar as relações interculturais. Mais do que nunca, é preciso reler Jorge Amado com os olhos no presente. Vivemos numa época em que testemunhamos a multiplicação de guetos no interior das sociedades nacionais enquanto presenciemos o fechamento das fronteiras internacionais através da construção de muros para impedir que imigrantes as atravessem. Habitamos um tempo em que assistimos impotentes à morte de milhares de pessoas que se afogam nos mares da desesperança antes de alcançar a terra prometida. Na cena da cultura ocidental, o outro é, muitas vezes, visto como antagonista (NOUSS e LAPLANTINE, 2001, p. 52), projetado como inimigo, em situações limites como as assinaladas acima. Promover a discussão em torno da obra amadiana é essencial para questionarmos a lógica da oposição, da rejeição, da exclusão, nas relações com as múltiplas “figuras do outro” que o sistema capitalista neoliberal não cessa de fabricar. Uma obra que, além de se abrir para um projeto de inclusão do Brasil periférico propõe uma ideia de interculturalidade pensada como um novo espaço entre-dois, ou entre vários, como nos romances *Tenda dos Milagres* e *Tocaia Grande* - narrativas que celebram a formação de uma comunidade ancorada nas múltiplas e imprevisíveis mestiçagens.

Cena 3. *Tenda dos milagres*: o “espaço outro” do imaginário popular

Tenda dos milagres insere-se na linha do pensamento heterotópico de um autor que, desde os anos 30, desloca e contraria os paradigmas sociopolíticos e morais das elites brasileiras. Elemento de um combate em favor de modelos alternativos de sociabilidade, ilustra uma compreensão de mundo que se afasta de uma visão maniqueísta e sectária e que se apoia no simbolismo da mestiçagem para esboçar um projeto de sociedade em que esse processo atua como principal mediador dos conflitos, não somente étnicos mas também de classes e de culturas. A tenda, no romance, é o *espaço outro* onde se tecem relações que ali-

mentam e abrigam o imaginário popular.

O contexto de Salvador, marcado pela importante presença da população afrodescendente e a urgência de lutar contra os preconceitos que discriminavam e incriminavam suas práticas culturais, deve ter contribuído para que, no processo de reavaliação das raízes históricas da nação, que a produção amadiana realiza, apontando para a mestiçagem cultural, o legado da cultura afrodescendente ocupe um lugar central. Constatado que ao realizar uma verdadeira exortação em prol desse legado, a narrativa de *Tenda dos milagres* coincide com a ótica de Edouard Glissant que enfatiza a capacidade de enfrentamento, resistência e reconstrução das populações que passaram pela experiência da escravização ou que herdaram a memória traumática, além de serem vítimas do processo secular de perpetuação do racismo. De acordo com Glissant, as situações desumanizantes da escravização, da colonização e da neocolonização preservam, no coração dos dominados, a exigência da dignidade e a tendência ao compartilhamento (GLISSANT; CHAMOISEAU, 2021, p. 33). Glissant reputa aos africanos deportados a abertura dos espaços das Américas, ao derrubarem, com seu próprio sangue, as visões compartimentadas do mundo (GLISSANT; CHAMOISEAU, 2021, p. 81). Ponto de vista que a ficção amadiana também abraça ao representar o legado cultural afrodescendente, dando destaque à ética intercultural subjacente à sabedoria popular e ao “saber conviver” dessa população, a exemplo da narrativa de *Tenda dos milagres*. Este romance desafia a lógica dos paradigmas sociais dominantes na época de sua escrita, em plena ditadura militar, posicionando-se contra todas as espécies de preconceitos e de dogmas. Encarna um pensamento em movimento, aberto ao debate das ideias, contrapondo o vasto território do universo popular afrobaiano ao estreitamento das ideias que pululam entre os muros da Academia.

A opção de revisitar a história da repressão da cultura popular afrobaiana, durante as primeiras décadas do século XX, permite denunciar a presença da violência cotidiana que vitima o povo. *Tenda dos milagres* insiste sobre a implacável perseguição que as elites, que queriam “civilizar” a cidade, infligem à cultura afrobaiana, proibindo o desfile de afoxés durante o carnaval, perseguindo os ritos de candomblé, fechando os terreiros. Dessa maneira, o texto ativa a memória histórica sobre

as componentes africanas da cultura baiana evidenciando a origem do preconceito, da divisão e da hierarquia sociais. Se hoje podemos afirmar que os africanos civilizaram a cidade de Salvador, perspectiva defendida pelo historiador João José Reis num belo artigo sobre a história da repressão das componentes culturais africanas na Bahia,³ *Tenda dos milagres* lembra-nos a história da repressão, os caminhos difíceis da resistência e da luta incessante contra o racismo. Esta é uma das faces da herança da dramática experiência histórica da escravização e do colonialismo encenada no romance; o outro ângulo corresponde à encenação da capacidade de resistência e da potência transformadora das comunidades afrodescendentes, coincidindo com a perspectiva abraçada pelo pensamento de Glissant que considera que:

[...] as comunidades negras, na maioria dos países das Américas para onde foram deportadas, oprimidas e exploradas, participaram (como na Caraíba e no Brasil), não somente de mestiçagens, mas de uma criouliização cuja força de superação das barreiras das raças é imprevisível e inesperado, irresistível sempre (GLISSANT, 2021, p. 87).

Na representação proteiforme da cidade de Salvador, que segundo Jacques Salah, “aparece sucessivamente como o teatro de reivindicações sociais e políticas e como o lugar irreal, onde se misturam sonhos, mistérios e poesia” (Salah, 2000, p. 86), pode-se ler a eficácia da “poética da política” que também atravessa a ficção amadiana. Num texto que Amado escreve, a pedido de Salah, o romancista corrobora a leitura que o crítico realiza de sua obra:

Na cidade da Bahia situada no oriente do mundo, plantada sobre a montanha, penetrada de mar, coexistem duas realidades: uma cotidiana, dramática terrível, de miséria e opressão, outra mágica, poética e festiva, de liberdade e alegria. Mais forte que a miséria e a opressão é o povo da

3. Perspectiva defendida pelo historiador João José Reis num belo artigo sobre a história da repressão das componentes culturais africanas na Bahia: “À sombra das dúvidas dos que mandavam a festa negra continuaria civilizando africanamente a Bahia. Na segunda metade do século, ela ampliaria seu raio de ação e sedução, se abrindo ainda mais para participações extra africanas em gente e símbolos”. Cf. João José Reis, “Batuque negro: repressão e permissão na Bahia oitocentista”. In: István Jancsó e Iris Kantor, *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*, v. I, São Paulo: Hucitec/ EDUSP/ FAPESP/ Imprensa oficial, 2001, p. 356.

Bahia que não se entrega e cria a beleza e a liberdade a cada instante (JORGE AMADO, in SALAH, 2000, 85).

A índole dionisíaca da obra amadiana⁴ denota um fazer literário capaz de captar o “sopro de vida do povo”, sua energia vital que se manifesta no simples prazer de viver, em perfeita sintonia com o ponto de vista dos escritores caribenhos que sustentam a ideia de que “o possível é uma efervescência do imaginário” (EDOUARD GLISSANT/PATRICK CHAMOISEAU, 2021, p. 7).

No seu esforço para ultrapassar a compartimentalização da atividade humana entre o fazer e o saber, o romance erige o vasto território do Pelourinho sobre as bases de um saber que emana da experiência do vivido, alicerçado em uma atividade prática, inspirado por uma sensibilidade instintiva. Estamos diante de uma produção intelectual e artística que tem suas origens na rua, nos espaços públicos, um *espaço outro* marcado pela heterogeneidade, independente das regras das instituições sociais: “Aqui, no território do Pelourinho, nessa universidade livre, na criação do povo nasce a arte” (*Tenda dos milagres*, 1998, p. 2). Uma longa enumeração de diferentes atividades que ocupam a população do Pelourinho revela a diversidade e a importância do trabalho da gente miúda do povo: “Os professores estão em cada casa, em cada tenda, em cada oficina”. Vida material e elaborações simbólicas se encontram assim associadas. O simbolismo do lugar da “Tenda dos milagres” se quer significativo do poder de resistência que essa cultura popular e mestiça possui face a todo tipo de agressão do qual ela é vítima.

A Tenda continuava, no entanto, a ser o centro da vida popular, ruidosa assembleia de conversas, ideias, realizações. Ali se escondiam pais e mães-de-santo perseguidos, ali foram preservadas riquezas dos axés, ali o pai Procópio curou-se da surra de chicote que lhe rasgou as costas na polícia (AMADO, 1998, p. 243).

A ação de *Tenda dos milagres* desenvolve-se em dois planos temporais e a narrativa evolui alternando-os. Um primeiro plano, cujas

4. Remeto o leitor ao excelente estudo de Jorge Araújo, *Dioniso & Cia. na moqueca de dendê: desejo, revolução e prazer na obra de Jorge Amado*.

marcas temporais situam a ação na primeira metade do século XX, encena episódios da vida boêmia e, ao mesmo tempo, de combate do protagonista Pedro Archanjo, no bairro pobre do Pelourinho. Num segundo plano narrativo, a ação situa-se em 1968 e descreve os acontecimentos em torno da comemoração do centenário de Pedro Archanjo. São evocadas as tramóias das elites políticas e intelectuais no sentido de sobrepor uma outra imagem à verdadeira personalidade de Archanjo, esvaziando-a de seu conteúdo marginal e rebelde, redesenhando um retrato em conformidade com os paradigmas da cultura nacional oficial. Por um lado, o narrador conta a vida de um anti-herói: Pedro Archanjo, líder popular, figura emblemática do povo como sujeito da história; por outro lado, o romance exhibe o processo de mitificação de um herói no qual o povo é apenas um simples objeto de uma estratégia retórica patriótica⁵. Esta dupla articulação temporal desperta a atenção do leitor para as manobras empregadas pelas elites da nação visando transformar a história em ideologia.

O plano narrativo que propõe o retrato institucionalizado de Pedro Archanjo, centrado na organização da festa do seu centenário, em 1968, aproxima os acontecimentos do presente da enunciação narrativa da data de publicação do livro, 1969. Esta contemporaneidade da história narrada permite que o romancista realize uma crônica da intelectualidade baiana no período mais duro da ditadura. Dessa maneira, o romance examina as relações entre os intelectuais e a sociedade, destacando os mecanismos de legitimação da elite intelectual hegemônica aos quais ele opõe concepções mais autônomas e democráticas da condição do intelectual.

Na representação conflitual e complexa da cartografia intelectual brasileira, a figura idealizada de Pedro Archanjo, o intelectual originário da margem da sociedade, não está sozinho no seu combate contra as ignomínias do poder. O romance escapa ao maniqueísmo de classe e reserva um lugar importante aos intelectuais (professores, sociólogos, antropólogos, jornalistas) assim como aos artistas (pintores, escritores, cantores) que resistem às tentativas de manipulação e denunciam os problemas concretos da vida social. Trata-se igualmente

5. Sobre o conceito de povo nos discursos de construção da nação remeto a Homi Bhabha. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 206.

te de tirar partido da contemporaneidade do tempo da narrativa para pôr em relevo a resistência de certos intelectuais e artistas. O romance retira da sombra, à qual a ditadura quer condená-los, aqueles que se rebelaram pelo uso da palavra, da canção ou das armas. É nesse sentido que podem ser lidas as referências a Guido Guerra, famoso escritor e jornalista baiano conhecido pela sua veia satírica, muitas vezes comparado à Gregório de Matos; aos compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, presos pelos militares em dezembro de 1968 e exilados em 1969⁶, que o personagem do jovem cantor Caetano Gil evoca. Não podemos esquecer da alusão sutil ao guerrilheiro Carlos Marighella, assassinado pela ditadura em novembro de 1969. A narrativa fornece alguns indícios aos leitores que conhecem a biografia de Marighella: mestiço, estudante da escola Politécnica, ele responde uma prova de matemática em versos decassílabos. Esses mesmos elementos são retomados na caracterização do personagem Tadeu Canhoto, filho de Pedro Archanjo.

A escolha das margens plurais efetuada pelo autor combina-se com um simbolismo da mestiçagem que permite figurar um projeto identitário baseado na mescla de elementos culturais diversos que se aproximam, se interpenetram e se transformam, criando algo de novo:

Formar-se-á uma cultura mestiça de tal maneira poderosa e inerente a cada brasileiro que será a própria consciência nacional, e mesmo os filhos de pais e mães imigrantes, brasileiros de primeira geração, crescerão culturalmente mestiços (AMADO, 1998, p. 218).

As palavras proféticas de Pedro Archanjo revelam uma consciência utópica que se manifesta no escritor ao longo de seu percurso. Em Amado, essa sociedade mestiça e plural é mais um projeto que uma realidade, como demonstra o seu complexo universo romanesco. Este universo coloca em cena a estrutura hierárquica do poder que produz os violentos conflitos sociais e as forças brutais e dissimuladas da ex-

6. “Gilberto Gil e Caetano Veloso são presos em dezembro de 1968 e ficam na prisão durante dois meses. Quando são liberados, eles escolhem o caminho do exílio. Em junho de 1969, eles fazem um shows de despedida em Salvador, antes de partirem para a Inglaterra”. Ver Rita Olivieri-Godet, “Le Tropicalisme brésilien et ses rapports avec le Modernisme et le Cinéma Nouveau”, *Quadrant*, n. 17, Montpellier, Université Paul Valéry, 2000, p. 133-156.

clusão. Esta faceta realista do programa da obra de Amado, assentada sobre um papel de cronista de sua época, é contrabalançada por uma faceta utópica que designa o desejo de transformação social, enraizado no potencial dinâmico da vida popular.

Cena 4. *Tocaia Grande*: anarquistas graças a Deus

A consciência utópica alimentada pela ética intercultural se manifesta plenamente na fatura de *Tocaia Grande*, narrativa que encena os desafios da criação de formas de organização e de convivência humana numa sociedade pluricultural, tomando como espaço referencial, a região das grandes plantações de cacau no sul da Bahia. Na construção do território imaginário de Tocaia Grande, permeável à circulação de múltiplas culturas, refúgio e abrigo para toda uma população de proscritos sociais, o personagem do negro Castor Abduim, apelidado Tição, juntamente com o jagunço sergipano Natário da Fonseca, com o “turco” imigrante Fadul Abdala e com a aparadeira de meninos Coroca, constituem os principais atores da fundação da comunidade. Culturalmente diversos, esses personagens têm um objetivo em comum, o de construir uma comunidade solidária e livre.

Último romance da saga do cacau, *Tocaia Grande* é antes de tudo « a grande emboscada » para liquidar politicamente o rival do coronel Andrade, importante proprietário da região das grandes plantações de cacau. A emboscada é montada por Natário da Fonseca, ex-jagunço que se torna o homem de confiança do coronel Andrade. Assim, sob o signo da violência, nasce “o lugar” Tocaia Grande que pouco a pouco se transforma em “ponto de pernoite” de mercadores ambulantes que circulam nas fazendas e começa a atrair a atenção de toda espécie de proscritos sociais, prostitutas, bandidos, ciganos, retirantes nordestinos. Essa comunidade de marginalizados consegue se organizar segundo suas próprias leis. Tocaia Grande prospera e torna-se um lugarejo, depois um povoado cada vez mais importante. Despertará assim a avareza das elites locais que não hesitam em massacrá-la, em nome da lei, para dominá-la. Renasce então sob o nome de Irisópolis, mas aí já se trata de uma outra história. A que Jorge Amado nos conta é a das origens humildes, populares e fraternas, a história dos vencidos, a face obscura, escondida, de Irisópolis.

O que está em jogo nesse romance é o combate de toda uma comunidade de miseráveis e excluídos para afirmar seu sistema social e suas crenças. Tocaia Grande é alimentada pela utopia da transformação social que projeta um espaço identitário coletivo no qual cada indivíduo possa se reconhecer.

A narrativa de fundação e de formação de uma comunidade remete simbolicamente ao processo de constituição política e cultural da nação brasileira realçando seus traços violentos. O narrador-cronista constrói sua narrativa com o objetivo de afirmar e de reavaliar de maneira positiva a origem marginal e popular de uma coletividade que o poder hegemônico quer relegar ao esquecimento. Por conseguinte, seu discurso procurará revelar a face frequentemente escondida e esquecida da história, inaugurando uma “palavra transgressiva” que pretende se contrapor ao projeto que legitima a “palavra exclusiva” da versão oficial⁷. Assumindo-se como uma crônica das origens, a narrativa de *Tocaia Grande* se contrapõe ao mito fundador que dissimula a opressão e a discriminação. O tema da violência parindo a história está no centro do romance e como assinala Raphaël Lucas a dimensão simbólica do termo faz alusão à grande emboscada que a história arma contra a utopia: a morte de Tocaia Grande para que Irisópolis possa surgir sem, no entanto, nascer para a vida⁸.

Tocaia Grande, descrita como um lugar excepcional, pela sua beleza, o será também pela violência que marca sua entrada no tempo histórico. O romancista dedica-se a contar o nascimento dessa comunidade e sua evolução, sublinhando o abismo existente entre uma forma de organização social local, baseada nas experiências e trocas do cotidiano, e uma ordem nacional exclusiva, assentada nos paradigmas do progresso e da modernidade. Assim procedendo, favorece uma reflexão sobre “a condição temporal da relação das culturas”, expressão empregada por Glissant na sua análise das culturas de nossa

7. Alusão ao título da obra de Antonio Gomez-Moriana e Catherine Poupény (Org.), *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive*, Longueil (Québec): Le Préambule, 1990.

8. [...] “nous retrouvons-là le thème de la violence comme ‘accoucheuse de l’Histoire’, c’est pourquoi le terme *tocaia grande* ouvre et ferme le récit”, Raphaël Lucas, “Tocaia Grande, le dernier quilombo”, *La représentation du peuple dans l’œuvre de Jorge Amado*, thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, jan. 1993, p. 271.

época que se influenciam e que vivem vários tempos diferentes, segundo paradigmas diversos (GLISSANT, 1996). Ao abrigo da dominação do poder central, uma população de excluídos e de errantes termina conseguindo fundar um território, criar novas formas de sociabilidade, transformar as terras virgens em terras cultivadas, se autogovernar e viver segundo suas crenças e seus valores culturais. Tocaia Grande acolhe todos os que desejam reconstruir sua vida e faz surgir uma nova e imprevisível organização social. Paralelamente à transformação do lugarejo, homens e mulheres se convertem a uma nova vida, suas relações tornam-se cada vez mais solidárias e respeitosas das diferenças. Cada um encontra seu lugar no grupo sem renunciar às suas referências identitárias e sem buscar impor aos outros seus próprios valores. Palavras que ressoam como um eco da profecia da mestiçagem anunciada pelo personagem Pedro Archanjo em sintonia com a concepção do processo de criouliização de identidades relacionais de Glissant:

Cruzavam-se hábitos, maneiras de festejar e de chorar. Misturavam-se sergipanos, sertanejos, levantinos, línguas e atos, odores e temperos, orações, pragas e melodias. Nada persistia imutável nas encruzilhadas onde se enfrentavam e se acasalavam pobreza e ambições providas de lares tão diversos (AMADO, 2008, p. 213, *Tocaia grande*).

A última parte do romance desenvolve a crônica da preparação do massacre da comunidade de Tocaia Grande à partir da confrontação de discursos que testemunham as diferentes visões sobre este lugar. A ótica do romance destaca a continuidade do processo de colonização no interior da sociedade brasileira, a cumplicidade dos representantes religiosos com o projeto legitimante do Estado brasileiro. A palavra precede as armas no processo de legitimação dos massacres cometidos pelo poder institucional. Palavra ideológica, exclusiva, imperialista que só visa a assimilação do Outro e que não hesita em recorrer à destruição física quando o Outro não se deixa assimilar. *Tocaia Grande* denuncia a ironia sinistra, o cinismo de um Estado que assassina em nome do restabelecimento da ordem, da paz ou de um verdadeiro deus.

Solidária e multicultural, essa é a imagem da sociedade projetada pelo romance. Trata-se de uma concepção do indivíduo em sociedade que não está fundamentada na obrigação, mas nas vontades indivi-

duais, que não tem leis escritas para garantir seus direitos, mas um código de honra comum aos seus habitantes. Assim descrita, a sociedade aparece como anacrônica em relação a uma época em que os déspotas se apropriaram da escrita para manipulá-la em nome do interesse das classes hegemônicas disfarçados em interesses da nação. A comunidade de Tocaia Grande recusa a resignação e escolhe o combate.

Leio *Tocaia Grande* como um texto síntese da obra amadiana, a forma mais acabada de sua expressão literária, romance que condensa, magistralmente, o olhar arguto do escritor sobre a realidade e a faceta utópica alimentada pelo pensamento heterotópico, cujo imaginário produz *espaços outros*, espaços libertários. O que ele propõe no romance é a instauração de uma ética intercultural que se abre para um diálogo entre culturas diversas, baseada no desejo de transcender as diferenças sem as evacuar. Busca, dessa forma, figurar a possibilidade de supressão das barreiras entre indivíduos e grupos, sugerindo uma rearticulação de saberes que aposta num processo de recomposição cultural capaz de gerar novas identidades compósitas. Reitero a constatação de que esse modo de figurar o processo de interpenetração de culturas aproxima-se do entendimento de Edouard Glissant sobre o fenômeno da criouliização próprio da intensificação dos contatos entre populações diversas.

Anárquica e libertária, essa sociedade ideal emerge cheia de energia e de vida. Sem lei, sem rei, sem fé, mas pluricultural, aberta e solidária, é assim que o romancista imagina a vida nesse vilarejo cujos costumes desafiam as leis do Estado, os paradigmas do progresso e da modernidade, os preconceitos e a hipocrisia da moral pequeno-burguesa, elementos que perpassam o projeto estético do romance e que transparecem na visão do próprio autor, em entrevista, já citada, concedida a Giovanni Riccardi:

Tenho um livro, *Tocaia Grande*, em que essa ideia de liberdade, de um mundo livre, de uma criação de vida na base não de ideologias, não de teorias, não de leis ditadas, mas na base da fraternidade, da solidariedade humana está muito viva. O livro termina quando a lei chega. Antes houve a enchente, a catástrofe natural, e o homem pode superá-la e vencê-la; depois houve a peste, o mal destruidor da vida, e o homem pode vencer e prosseguir, mas a lei é pior do que a catástrofe, do que a enfer-

midade. *Tocaia Grande* é um livro onde se define bastante o meu pensamento: afirmo ali que eu digo “não”, quando os outros dizem “sim”. Acho que é esse o meu único compromisso (Entrevista a Ricciardi, março 1989, Ricciardi, 2008).

Cena 5: o Brasil não a(A)mado e as utopias transformadoras

Se como afirmam Glissant e Chamoiseau “o possível é uma eferescência do imaginário”, que a literatura seja para nós - professores, estudantes, críticos, escritores, leitores - um terreno fértil e inspirador de formas de pensar o mundo, alimentando estratégias de sobrevivência, projetando táticas de enfrentamento e encarnando utopias transformadoras; que em momentos trágicos, como o que estamos atravessando atualmente no país, expostos a cenas abomináveis de um Brasil repulsivo, um “Brasil, construtor de ruínas” - alusão ao título do livro da brilhante e combativa escritora e jornalista, Eliane Brum -, a utopia não nos falte para construir cenas de um país a(A)mado.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *O País do carnaval* [1931]. *Cacau* [1933]. *Suor* [1935]. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1968.

AMADO, Jorge. *Tenda dos milagres*. Rio de Janeiro: Record: 1998. [1969].

AMADO, Jorge. *Tocaia Grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. [1984].

AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. 2. ed. São Paulo: ALLCA XX, 1996.

ARAÚJO, Jorge. *Dioniso e Cia. na moqueca de dendê: desejo revolução e prazer na obra de Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2003.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG,

1998.

BERGAMO, Edvaldo. *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

BRUM, Eliane. *Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2019.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n. 3. *Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, mar. 1997.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

DUARTE, Constância Lima. As relações sociais de gênero em Gabriela, cravo e canela, de Jorge Amado. In: GODET, Rita Olivieri e PENJON, Jacqueline (Org.). *Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2004, p. 165-164.

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

GLISSANT, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996.

GLISSANT, Edouard et CHAMOISEAU, Patrick. *Manifestes*. Paris : La Découverte, 2021.

GOLDSTEIN, Ilana S. *O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*. São Paulo: SENAC Editora, 2003.

GOMES, Álvaro Cardoso (org.). "Entrevista biográfica". *Jorge Amado*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

GOMEZ-MORIANA, Antonio e POUPENEY, Catherine (Org.). *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive*. Longueil (Québec): Le Préambule, 1990.

GROSMANN, Judith et al. *O espaço geográfico no romance brasileiro*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

HANCIAU, Nubia. Braconagens. In: BERND, Zilá. *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010, p.

47-65.

HAREL, Simon, *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste*. Montréal: VLB, 2006.

HAREL, Simon. *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal: XYZ, 2004.

NOUSS, Alexis e LAPLANTINE, François. *Métissages: de Arcimboldo à Zombi*. Paris: Pauvert, 2001.

LUCAS, Raphaël. "Tocaia Grande, le dernier quilombo". *La représentation du peuple dans l'œuvre de Jorge Amado* (Thèse de doctorat). Bordeaux : Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 1993.

OLIVIERI-GODET, Rita e DÓREA, Juraci. *Jorge Amado em letras e cores*. Feira de Santana-Bahia: Editora da UEFS, 2014.

OLIVIERI-GODET, Rita e PENJON, Jacqueline (Org.). *Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2004.

OLIVIERI-GODET, Rita. "Le Tropicalisme brésilien et ses rapports avec le Modernisme et le Cinéma Nouveau". *Quadrant*, n. 17. Montpellier, Université Paul Valéry, 2000, p. 133-156.

PAGEAUX, Daniel-Henri. *Littératures et cultures en dialogue*. Essais réunis, annotés et préfacés par Sobhi Habchi. Paris: L'Harmattan, 2007.

PLENEL, Edwy. «Une poétique de la politique. Postface ». In: GLISSANT, Edouard et CHAMOISEAU, Patrick. *Manifestes*. Paris: La Découverte, 2021, p. 157-166.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil — ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

REIS, João. "Batuque negro: repressão e permissão na Bahia oitocentista". In: JANCSÓ István et KANTOR, Iris. *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*, v. I. São Paulo: Hucitec/ EDUSP/ FAPESP/ Imprensa oficial, 2001, p. 339-358.

RICCIARDI, Giovanni. *Utopia, resistência, perda do centro*. A literatura

brasileira de 1960 a 1990. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2018.

RICCIARDI, Giovanni. *Biografia e criação literária*. Vol 1. Entrevistas com acadêmicos. Rio de Janeiro: Nitpress, 2008.

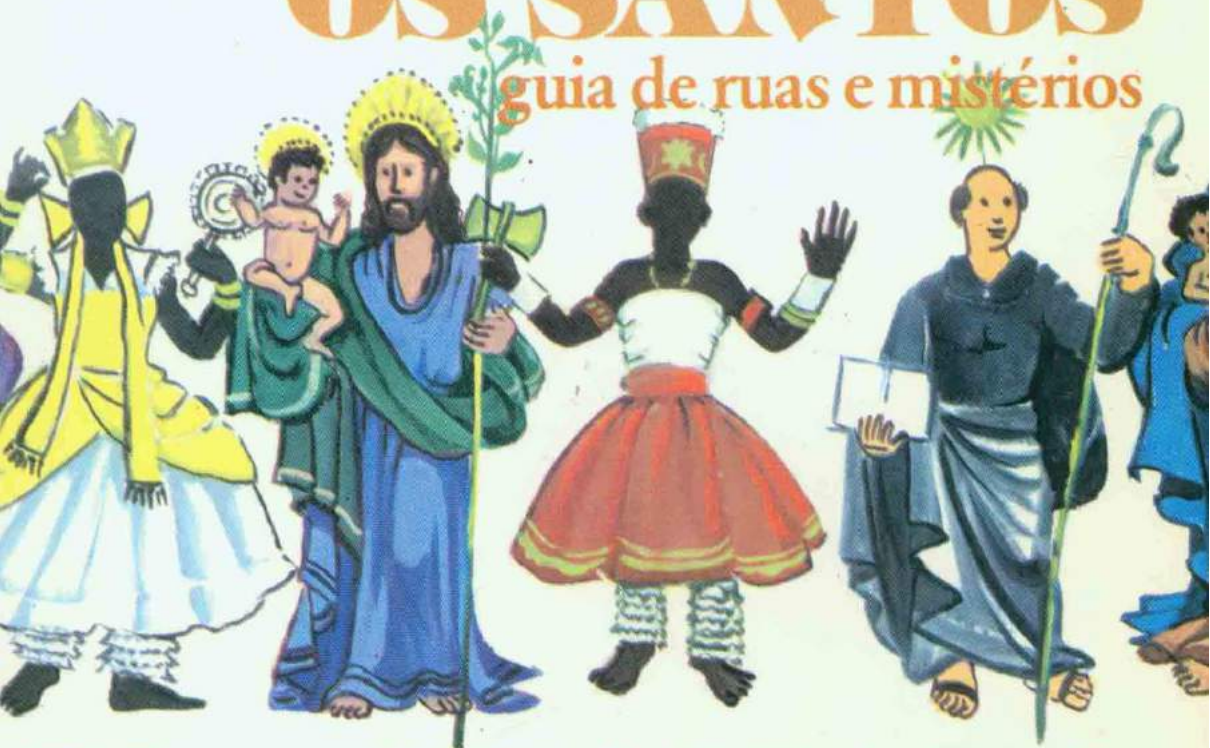
ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *As cores da revolução: a literatura de Jorge Amado nos anos 30*. São Paulo: Annablume/ Fapesp/ Unicamp, 2009.

SALAH, Jacques. "A cidade como personagem". In: FRAGA Myriam (org.) *Bahia, a cidade de Jorge Amado*. Salvador: FCJA/Museu Carlos Costa Pinto, 2000, p. 85-101.

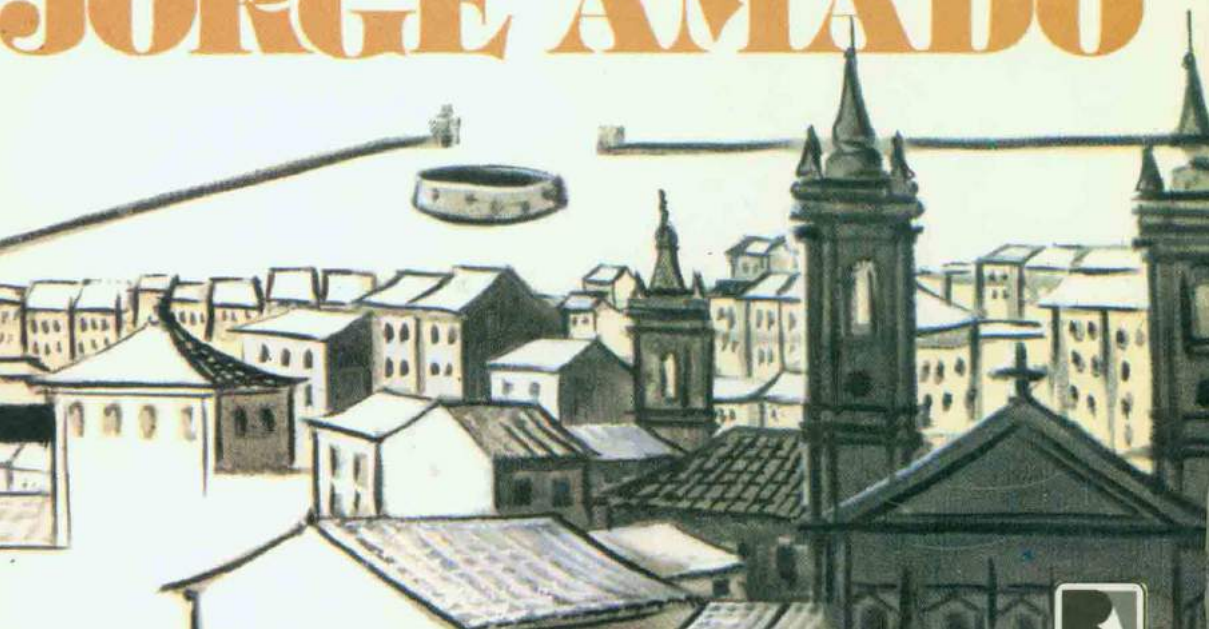
SCHHWARCZ, Lilia e STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BAHIA DE TODOS OS SANTOS

guia de ruas e mistérios



JORGE AMADO



O IMAGINÁRIO DA CIDADE NA BAHIA- DE-TODOS-OS-SANTOS: GUIA DE RUAS E MISTÉRIOS DE JORGE AMADO

Rita de Cássia Evangelista dos Santos
Valéria Cristina Pereira da Silva

- Você já foi à Bahia, nega?
- Não.
- Então vá...
(Dorival Caymmi).

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Temos como objetivo compreender a narrativa amadiana enquanto um importante elemento do imaginário da cidade de Salvador. Partimos do livro *Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios*, escrito pela primeira vez em 1944 quando Salvador era ainda uma cidade provinciana com pouco mais de 300 mil habitantes. O livro passou por várias reelaborações devido às transformações que a cidade sofreu e sua versão final data de 1986, que é a versão que estamos trabalhando. Nesse livro, Jorge Amado traz a cidade de Salvador não como cenário, mas como tema e a partir de uma prosa poética mostra-nos uma cidade real e imaginária, cheia de mistérios. Uma cidade festiva, multicolorida e polifônica.

A cidade tem sido fonte de inspiração para diversos escritores há muito tempo. A partir de um olhar sensível e atento, esses escritores, sejam romancistas ou poetas produzem representações sobre o espaço urbano, traduzindo não apenas os aspectos físicos como também as sensibilidades e sociabilidades decorrentes da interação entre os sujeitos e os espaços.

Pensar a cidade a partir das representações da literatura implica pensar a escrita literária enquanto uma leitura específica do urbano, conforme Pesavento (1999) capaz de conferir sentidos e resgatar sensibilidades aos cenários citadinos, às suas ruas e elementos arquitetônicos, aos seus personagens e às sociabilidades que nesse espaço têm lugar. Existe, pois, uma realidade material – da cidade construída pelos homens que traz a marca da ação social.

É o que chamamos cidade de pedra, erguida, criada e recriada através dos tempos, derrubada e transformada em sua forma e traçado. Sobre tal cidade, ou em tal cidade se exercita o olhar literário, que sonha e reconstrói a materialidade da pedra sob a forma de um texto. O escritor como espectador privilegiado do social, exerce sua sensibilidade para criar uma cidade do pensamento, traduzida em palavras e figurações mentais imagéticas do espaço urbano e de seus atores [...]. A literatura, ao ‘dizer da cidade’, condensa a experiência do vivido na expressão de uma sensibilidade feita texto (PESAVENTO, 1999, p. 10).

Tal ação social é perpassada pela imaginação que transforma o vivido em texto a ser significado e ressignificado, assim, a perspectiva teórica traçada por Pesavento (1999) será o fio condutor da abordagem aqui estabelecida, pois, a obra de Jorge Amado aqui trabalhada volta-se para cidade de Salvador no sentido que captura o vivido no emaranhado de sensibilidades, de nomes, de acontecimentos de encantamentos. A cidade é um espaço referência em sua obra e sobre ela a literatura tanto recria simbolicamente como conserva o emaranhado da existência.

Jorge Amado foi, talvez, o literato baiano que mais se debruçou sobre a capital da Bahia, Salvador que na sua obra literária é a cidade da Bahia, ou apenas Bahia. Com seus muitos romances que têm a capital baiana enquanto cenário em que se desenrolam os diversos enredos, Amado é sem dúvida, peça fundamental na construção do imaginário dessa cidade. Sua paixão pela mesma é mágica e negra e assim revelada em seus muitos romances onde o espaço urbano não é trabalhado apenas em seu sentido euclidiano, mas um espaço simbólico, místico, mágico, cheio de lirismo, imaginário. Paixão declarada não apenas nos romances, mas também em seus discursos.

Acontece com todos nós baianos, nascidos em qualquer quadrante do estado [...], acontece que todos nós conduzimos pela vida afora um amor de perdição, fatal, irremediável, e esse amor é pela cidade do Salvador da Bahia, da Bahia de Todos os Santos, pela cidade negra e mágica que é a nossa capital, e que permanece sendo a mais forte matriz da alma brasileira. Por seus encantos estamos todos rendidos, a seus pés suspiramos, enamorados de seu mar e de seus vales e montes, dessas pedras antigas do Pelourinho, das torres das igrejas centenárias, do ouro de São Francisco, do bater dos atabaques na noite dos candomblés e dos orixás (AMADO, 1993, p. 49).

E para celebrar esse amor de perdição pela cidade da Bahia, Jorge Amado escreve em 1944 o livro *Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios* apresentando-nos uma cidade fantástica com suas ruas, becos, ladeiras, festas e mistérios. Para além de uma celebração turística, o livro é um convite especial de um habitante apaixonado por sua cidade, dirigido a todos que queiram conhecer melhor essa cidade negra e mágica.

Desse modo, pretendemos à luz do imaginário da cidade, percorrer a cartografia poética da cidade de Salvador com base no livro *Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios* do literato baiano Jorge Amado. Busca-se, dessa forma, a partir do discurso literário, uma tentativa de leitura da cidade enquanto materialidade tornada texto que revela o olhar íntimo do autor que vive o espaço citadino enquanto lugar no sentido humanista dessa categoria de análise da Geografia, pois, Jorge Amado não percebia a cidade de Salvador enquanto uma mera extensão espacial e sim como o lugar do desenrolar da experiência humana, da sua forma de experienciar o mundo.

Nessa tarefa de ler a cidade enquanto materialidade tornada texto, tomamos como percurso metodológico a análise do texto literário buscando nele os sentidos e as metáforas que exprimem o sentimento de amor que Jorge Amado nutriu por Salvador, bem como o traçado de uma cartografia imaginária e poética. De acordo com Araújo (2010, p. 41) o livro *Jubiabá*, por exemplo, possibilita refletir sobre a identidade e a memória estando ligado ao espaço social ao longo de toda narrativa. Os personagens são gente do lugar que desce as ladeiras, que sofre as agruras e sonhos, tristezas e abandonos que são as próprias dobras do vivido. Do mesmo modo e sobre o mesmo espaço recoberto pelas

sombras do tempo, *Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios* guarda a essência do lugar e, ao serem lidas, as páginas transformam-se na própria cidade.

POR ENTRE RUAS, BECOS E LADEIRAS: A CIDADE É UM CONVITE À FLÂNERIE

Quando o livro *Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios* foi escrito em 1944, Salvador era ainda uma “cidade provinciana, desencansada, doce, bela e única” (AMADO, 2012, p. 7) cuja população não ultrapassava os 300 mil habitantes. Para designá-la, dizia-se cidade da Bahia, pura e simplesmente.

Hoje, dizem cidade de Salvador: metrópole ruidosa, movimentada, turbulenta, sua doçura fundamental entrecortada de violência. Chega a parecer outra cidade, mas ainda assim aqueles que a conhecem como eu a conheço sabem que ela continua bela e única, sem igual na vastidão do mundo (AMADO, 2012, p. 7).

O guia de Amado além de descrever algumas características físicas e um pouco do cotidiano da cidade da Bahia é também uma celebração do *ser/estar* baiano, afinal de contas, “baiano é um estado de espírito, certa concepção de vida, quase uma filosofia, determinada forma de humanismo” (AMADO, 2012, p. 27).

É sabido que Jorge Amado afirmava que não costumava ler nem reeditar seus livros. Dizia o romancista que quando terminava um livro e o entregava à editora, ele não o pertencia mais, pertencia aos leitores e que qualquer modificação realizada, o livro já não seria mais o mesmo. Porém, esse fato não ocorreu com o *guia* já que a cidade passa por modificações constantemente e Jorge Amado acabou fazendo modificações também no seu livro. A primeira atualização ocorreu em 1960 com a retirada do capítulo que tematizava a falta de bons cinemas na cidade. Seis anos após a primeira atualização, uma segunda, onde o autor inseriu o capítulo “Baiano é um estado de espírito”. Uma terceira atualização ocorreu no início dos anos 1970 e em 1986, Amado organiza a versão final do *guia*. Ao longo de todo esse tempo, porém, o guia manteve a sua essência, pois se a cidade mudou fisi-

camente, permaneceu inalterada a prosa poética na descrição dessa “Roma negra” e aos poucos

Este guia foi se convertendo numa espécie de enciclopédia da vida baiana – paisagens, histórias, velhas ruas, novas avenidas, costumes, festas, a permanente miséria e a imbatível alegria, igrejas e candomblés, santos, orixás e personagens os mais variados, que juntos dão a imagem real e mágica desta terra e do povo que a habita, da mistura de sangue, de raças, de culturas que faz nossa originalidade mestiça (AMADO, 2012, p. 7-8).

Para Barberena (2013, p. 107), o *guia* de Jorge Amado, com seus múltiplos traços rizomáticos poderia ser catalogado como um livro-móvel que pode ser lido a qualquer ponto. Uma mesma página pode ser final ou começo. Da mesma forma, uma rua ou beco pode ser partida ou chegada para um flunar pela cidade: o seu imaginário e sua fantasia. Na visão deste autor, Jorge Amado institui um olhar etnográfico sobre a cidade, olhar que fixa residência no fugidio, no infinito. A cidade da Bahia se configura como uma metrópole de travessias e passagens, em uma rede de imagens que perpassam pelas peculiaridades dos lugares. Porém, engana-se quem acredita que o livro é apenas uma celebração turística da capital baiana. “Antes de qualquer coisa, trata-se de uma estética lírica de arrasadora força imagética” (p. 104).

O livro de Jorge Amado lembra a “Rua de mão única” de Walter Benjamin. Nele, Amado combina sua experiência como habitante da cidade, descreve ruas, museus, igrejas, candomblés, comidas baianas, festas populares. Além disso, incorpora notícias de jornais e revistas, cartas recebidas de amigos, poemas, poesias e trechos de músicas de seus amigos e de moradores ilustres e anônimos dessa cidade. Um livro íntimo e intimista.

A cidade da Bahia, Salvador, é a protagonista ilustre do *guia* de Jorge Amado onde entre ruas e becos, igrejas e candomblés, o mar e as ladeiras, a cidade alta e a cidade baixa o escritor nos convida à experiência da rua, ao encontro com o outro, a sentir as alegrias e dores dessa cidade cheia de mistérios. O mistério que “escorre” pela cidade é como um óleo, pegajoso que todos sentem. Mas de onde vem esse mistério? Questiona Jorge Amado. Impossível explicar o mistério dessa cidade. “É segredo que ninguém sabe, chega talvez do seu passado na

sombra do forte velho sobre o mar, chega talvez do seu povo misturado e alegre, talvez do mar, talvez da montanha coberta de verde e salpicada de casas” (p. 24). É uma cidade que não se explica. Mas “não é preciso explicá-la. Pois seu mistério é como um óleo que escorre do céu e do mar e vos envolve todo, corpo, alma e coração. Basta que a amemos como ela merece” (p. 24-25).

Para ele não há cidade como essa, por mais que se procure nos caminhos do mundo. Nenhuma possui as suas histórias, com o seu lirismo, seu pitoresco, sua funda poesia. Uma cidade dual que “no meio da espantosa miséria das classes pobres, mesmo aí nasce a flor da poesia porque a resistência do povo é além de toda a imaginação. Dele, desse povo baiano, vem o lírico mistério que completa sua beleza” (AMADO, 2012, p. 22).

Adotando a postura do *flâneur* e misturando-se à multidão Jorge Amado lança o seu olhar sobre a cidade da Bahia captando sua atmosfera festiva e lírica, mas revelando também as mazelas sociais ali existentes que, aliás, é uma de suas características enquanto leitor do espaço: não fecha os olhos diante das disparidades sociais. Assim, esse *flâneur*, embalado pelos sons dos atabaques e dos tambores, tem na experiência da rua e no encontro com a multidão o seu lugar privilegiado para a leitura/escrita da cidade. O seu texto é um “relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas” (GOMES, 1994, p. 24).

A cidade moderna é prenhe de contradições, fragmentada, ambígua, portadora de vícios e virtudes. Muitos poetas, cronistas, romancistas e estudiosos da cidade recorrem às metáforas na tentativa de busca de sentidos, busca pela leitura daquilo que se apresenta cada vez mais ilegível.

Recorrendo à metáfora da cidade – mulher, a cidade da Bahia para Jorge Amado é a “mãe das cidades do Brasil”, fazendo referência a Salvador enquanto primeira cidade brasileira. Ela é “noiva do mar, senhora do mistério e da beleza”. Beleza de “mulher sensual, grávida de história”. Esta cidade é “maternal e valorosa” e nela “se objetiva, como na lenda de Iemanjá, a deusa negra dos mares, o complexo de Édipo.

Os baianos a amam como mãe e amante, numa ternura entre filial e sensual” (AMADO, 2012, p. 22).

Na construção dessa cartografia literária (sempre afetiva), tendo a rua como o espaço de onde fala o seu eu lírico, Jorge conduz o leitor por entre ruas de nomes sugestivos, saborosos, imaginativos e pitorescos:

Há uma rua que se chama dos Quinze Mistérios... Quanta coisa a imaginar à base desse nome que logo evoca amores românticos, mistérios maçônicos, conspirações, raptos de donzelas, fugas de negros! Que quinze mistérios seriam esses? Os do rosário? Ah! podem ser todos os mistérios do mundo, que todos os mistérios cabem em qualquer rua da Bahia (AMADO, 2012, p. 67).

Quanta coisa a imaginar em torno do nome de uma só rua. Rua cujo nome possui grande força imagética e que o leitor dessa cartografia literária pode acrescentar vários outros mistérios, sentidos e sensações e construir a sua própria cartografia imaginária, já que “os nomes possibilitam não só a localização dos lugares, mas também, remontam histórias e ou paisagens do passado. A toponímia se caracteriza como atributo da relação das pessoas com os lugares na construção do imaginário urbano” (BORGES; QUEIROZ FILHO; ZACCHÉ, 2016, p. 39).

Passear pela Ladeira do Pelourinho pode sugerir diversas sensações e sentidos, mas no *guia* de Amado sugere principalmente um sofrimento duplicado. No passado, “ali sofriam os negros como hoje sofrem os pobres que habitam os casarões” (p. 68). E tantas outras ruas de nomes sugestivos e com força imagética aparecem no *guia*: Portas do Carmo, Guindaste dos Padres... Confessa Jorge: “gosto particularmente de Beco do Calafate. Nomes sobre os quais se pode imaginar” (p. 68). Há a Rua do Cabeça sobre a qual se pode imaginar uma história dramática com muito sangue e punhais erguidos.

Vejo essa cabeça solta, decepada, o sangue ainda rolando. Seria a cabeça de um negro escravo, morto para exemplo pelo senhor sem dó nem piedade? Seria a cabeça de um nobre cortada à noite na vingança de um ultraje? Ah! quanta coisa não pode ser, quanta história não pode encerrar esta Rua do Cabeça, da cabeça sem corpo, solta, sozinha, sem nenhuma explicação! (AMADO, 2012, p. 68).

Nessa cartografia literária da cidade da Bahia conduz-nos Jorge ainda por outras ruas, becos e ladeiras de nomes sugestivos e saborosos: Rua da Agonia, Ladeira da Água Brusca, Rua do Chega Negro, Rua da Forca, Travessa da Legalidade, Jogo do Lourenço, Largo das Sete Portas, Rua dos Marchantes, Avenida dos Amores, Avenida das Sete Facadas, Beco do Sossego, Rua Mata Maroto, Baixa da Égua, Rua da Água do Gasto, Rua da Alegria do Paraíso, Travessa do Chico Diabo. “São muitas as ruas, são muitos os nomes assim tão saborosos” (p. 69).

Mas uma modernidade racionalizante impõe mudanças que muitas vezes não leva em conta o contexto que deu origem ao nome das ruas e que esses nomes já fazem parte do imaginário popular. Jorge Amado enquanto habitante que acompanha atento as transformações sofridas pelo espaço urbano não se exime da crítica e o faz com afinco em seu *guia*. Como chamar de outra maneira a Ladeira do Pelourinho, onde se elevava o pelourinho nos tempos passados, questiona Amado. A esta ladeira “deram o nome de José de Alencar. Quem sabe disso? Talvez nem os prefeitos da cidade o saibam. O glorioso romancista merecia bem uma rua. Mas outra qualquer onde seu nome se fixasse”. Na Ladeira do Pelourinho “ele jamais será lembrado porque a sombra do pelourinho ainda se estende sobre os homens que descem a Ladeira ou que sobem as escadas apodrecidas como túmulos” (p. 68). Para o autor, esses nomes são como poemas das ruas da Bahia já incorporados no imaginário popular, e por esta razão o povo continua utilizando os nomes antigos, sem atribuir importância aos novos nomes, pois eles são “nomes de invenção popular, versos compostos pelo povo na geografia dos becos, avenidas, encruzilhadas de Salvador da Bahia de Todos os Santos” (AMADO, 2012, p. 67-69). Contra tais mudanças, protesta Jorge Amado.

Os senhores acadêmicos, historiadores de meia-pataca, filólogos que pensam estar em Lisboa e se fazem cães de guarda da língua portuguesa [...] desejam que o povo aprenda os novos nomes das artérias citadinas. Arrancaram os nomes antigos de um sabor e de um pitoresco deliciosos, substituindo-os por nomes desconhecidos de gente que pouco ou nada fez de valioso neste mundo. Não há meio de o povo decorar esses nomes, de esquecer os antigos que recordam realidades históricas e não apenas vultos medíocres. [...] Os prefeitos veem e mudam as placas a conselho

dos graves senhores acadêmicos. Ninguém liga. Os nomes antigos continuam, contam coisas da cidade, fazem parte não apenas da sua história como também da sua beleza (AMADO, 2012, p. 67).

Esta acepção do romancista denota a clara relação entre identidade e lugar trazendo à tona o imaginário urbano na construção das cidades.

Também protesta Jorge contra as discussões que travam esses filólogos e historiadores a respeito do nome da cidade. Discutem se a cidade se chama cidade do Salvador ou cidade de São Salvador. Para o autor essas discussões são perda de tempo, pois,

Os nomes das cidades não resultam da discussão acalorada dos graves senhores acadêmicos. Podem eles perder o tempo que quiserem, podem encher colunas de jornais com maçudos e maçantes artigos, escrever grossos volumes que ninguém lê, xingar e esbravejar, o povo continua chamando sua cidade pelo doce nome de Bahia. Esta é a cidade da Bahia. Assim a trata o povo de suas ruas desde a sua fundação a 1^o de novembro de 1549. Para o povo é a cidade da Bahia (AMADO, 2012, p. 25-26).

Por esta razão, em praticamente todo o livro Bahia de Todos-os-Santos, Jorge Amado refere-se a Salvador como Bahia ou cidade da Bahia, e em respeito à opção do autor, estamos tratando a cidade pela mesma designação utilizada por ele.

O espaço da cidade da Bahia guarda uma materialidade histórica, testemunha de tempos idos, guardiã do seu passado. Suas muitas igrejas “grávidas de ouro” (AMADO, 2012, p. 11), casarões, palácios e ruas antigas compõem sua paisagem histórica, rica em simbolismos. Paisagem constantemente transformada, geometrizada numa fúria de transformações progressivas, vítima da especulação imobiliária, símbolo da modernidade. Leitor atento do espaço da cidade da Bahia, Jorge Amado também protesta contra essa modernidade iconoclasta que leva os símbolos citadinos ao chão substituindo-os por grandes avenidas ou por “florestas de arranha-céus” (p. 72). Assim acontece com o famoso Corredor da Vitória que no passado abrigou solares maravilhosos vindos de uma aristocracia do Império, dos quais destaca-se o que abriga o Museu Costa Pinto, que,

Em breve certamente o único a se manter de pé, recordando uma época. Os demais vão sendo comidos pela corrida imobiliária, pela avidez do dinheiro. Uma das mais belas ruas de todo o Brasil, transforma-se em incrível e hostil floresta de arranha-céus, de brutal cimento armado. **A visão da cidade para quem chega por mar, antes tão bela, se transforma e empobrece** (AMADO, 2012, p. 72, grifos nossos).

O entendimento de Argan (1993) a respeito do tema das transformações urbanísticas modernas é de que a especulação imobiliária age sobre as cidades históricas a partir de um juízo, de uma vontade destruidora substancial pervertida, ainda que não confessa. Nesse sentido, concordamos com este autor quando o mesmo afirma que, “a luta não é entre cultura e incultura, mas entre duas culturas, a segunda das quais tem como meta a destruição da primeira, tida como oposta e como obstáculo ao seu desenvolvimento” (ARGAN, 1993).

Em várias partes do *guia*, Amado trabalha com uma visão crítica com relação às transformações urbanísticas ocorridas na cidade da Bahia. Há também um certo saudosismo em sua fala com relação aos ícones simbólicos que não existem mais. Essa destruição dos símbolos citadinos estaria empobrecendo a cidade na visão do autor. Ícones destruídos, mas que em muitos casos permanecem na memória do povo como é o caso da Igreja da Sé demolida em 1933 para abrir espaço à passagem dos bondes e posteriormente, dos carros e ônibus. Igreja enorme, “de pedras colossais, negra, pesada, magnífica. Sem dúvida era o monumento histórico mais importante da cidade. [...] A Igreja da Sé era um dos orgulhos da cidade. Talvez o maior. [...] O povo se orgulhava da igreja bolorenta de história” (AMADO, 2012, p. 93-95).

A Igreja da Sé sucumbiu aos anseios dessa modernidade racionalizante e iconoclasta que destituiu de sentidos aquele espaço e instituiu uma outra materialidade com outros significados. O espaço urbano da metrópole moderna carrega as marcas dessa “fúria demolidora da burguesia” (GOMES, 1994, p. 28) e muitas vezes faz dela o seu ancoradouro. No caso da Igreja da Sé, havia antes uma “sólida beleza, negra e pesada, que era necessário conservar, que pertencia ao povo todo, era um bem da cidade. Agora, tudo ficou pequenino, apesar do alargamento surgido da derrubada da igreja e da rua. Ficou tudo de um mau gosto irritante” (AMADO, 2012, p. 97). Porém, a partir da leitura do *guia*, não

se percebe um discurso de imobilização do espaço urbano da cidade da Bahia, o que Jorge Amado defende é a manutenção dos elementos arquitetônicos, incorporados há muito tempo à paisagem, guardando a memória coletiva. Eles contêm histórias de outros tempos, pois a cidade é portadora de diferentes temporalidades que se materializam nessas igrejas, casarões, palácios, praças, ruas.

Na visão de Caprez (2017, p. 50) as cidades modernas são frutos de uma visão mecanicista consagrada pelo urbanismo com drásticas consequências para a nossa qualidade de vida pois,

Ao adotar os procedimentos industriais (serialização, repetição) da cultura de massa, uma **imaginação reprodutora** consagrou-se como modelo dominante, agenciando nossas percepções fragmentadas do mundo, sintomática de uma cultura dualista. Hoje, o exercício hegemônico da **imaginação reprodutora** regido pelas forças econômicas e a lógica mercantilista se impõe ao nível global e várias “requalificações urbanas” estão transformando as fisionomias das nossas cidades, suas paisagens e morfologias, apagando a **tessitura das relações sociais, afetivas, ambientais e produtivas** que ali se estabeleceram, implicando uma **perda de sentido da cidade e sua insustentabilidade** (CAPREZ, 2017, p. 50, grifos no original).

Em todo o *guia*, nos é revelada uma cidade dual. A cidade da Bahia é negra e portuguesa, rica e pobre, é uma festa e também um funeral, é beleza e sofrimento, de risos álacres e de lágrimas doloridas, a cidade alta e a cidade baixa. Uma cidade injusta, pois, “não é justo que tanta miséria caiba em tanta beleza” (p. 13). No meio de tanta beleza existe também uma parte da cidade que brota do lixo, os Alagados. Uma paisagem cruel, uma vida na lama criada e recriada dos materiais recolhidos no lixo.

Os materiais da construção mais utilizados – jamais o concreto, o ferro, as madeiras nobres, o tijolo, a pedra – são o barro, a terra amassada pelas mãos dos pobres, os restos de tábuas de caixas e caixões recolhidos no lixo. Com o lixo, com a lama e com a necessidade de habitar, com sua capacidade de viver, de se sobrepor à morte, o povo constrói bairros inteiros, ergue suas casas na terra ou no mar (AMADO, 2012, p. 85).

Mas para além da dualidade “cidade – vício e cidade – virtude” (PE-SAVENTO, 2002, p. 48), o guia é um convite intimista a conhecer não só a dualidade, mas, e principalmente, a multiplicidade da cidade da Bahia. Multiplicidade de sujeitos, de cores, odores, sabores, de sons, da arquitetura. Uma cidade real e imaginária aflora do *guia* de Amado, pormenorizada numa escrita que denota intimidade do autor com sua amada cidade.

A IMAGEM DA CIDADE FESTIVA E MÚLTIPLA: UM “CANTO DE AMOR À BAHIA”

Enquanto lugar dos seres humanos por excelência, a cidade no dizer de Pesavento (2002, p. 9) se presta à multiplicidade de olhares que se entrecruzam de forma transdisciplinar, olhares que abordam o real na busca de cadeias de significados. Dessa forma, a cidade é objeto de múltiplos discursos e olhares, que não são hierarquizantes, mas que se justapõem, compõem ou se contradizem, sem, serem uns mais verdadeiros ou importantes que os outros.

Não dispensando em nenhum momento o olhar crítico, sobressai-se no livro *Bahia de Todos - os - Santos: guia de ruas e mistérios* o olhar apaixonado de Jorge Amado sobre a cidade da Bahia. Um olhar de quem a amou com paixão, doçura, zelo e ternura. Um olhar extremamente poético, pois, a cidade é vista como um emaranhado, uma rede de poemas, poemas esses que caracterizam os nomes de muitas das suas ruas. A cidade compõe, assim, uma trama sedutora.

No capítulo intitulado “Canto de amor à Bahia”, Jorge Amado resume o *ser/estar* baiano elencando algumas características dessa cidade que possui uma beleza “antiga, sólida e envolvente”. Uma cidade que “não nasceu de repente, foi construída lentamente e está amassada no sangue dos escravos” (AMADO, 2012, p. 64). Por ser imensamente sedutora, adverte Jorge ao visitante:

Ah! se amas a tua cidade, se tua cidade é Rio, Paris, Londres, ou Leníngrado, Veneza de canais ou Praga de velhas torres, Pequim ou Viena, não deves passar por essa cidade da Bahia, porque um novo amor encherá teu coração. [...] O mistério e a beleza da cidade te envolverão, darás teu coração para jamais; jamais poderás esquecer a Bahia, o óleo de sua be-

leza densa te banhou, sua mágica realidade te perturbou para sempre (AMADO, 2012, p. 63).

Cidade múltipla, multicolorida, multicultural. A percepção do espaço dessa cidade não é viabilizada apenas pelo sentido da visão. No *guia* de Jorge Amado, a percepção da cidade da Bahia é mediada por outros sentidos. Assim, sua beleza “se vê, apalpa e cheira” (AMADO, 2012, p. 12).

Amado apresenta-nos uma cidade polifônica e muitas vozes do passado compõe as páginas em forma de imagem e memória em suas sonoridades latentes de palavras. Mas de onde vem essa música e esses sons que envolvem a cidade da Bahia? Veem de todos os cantos, pois, “a música é parte da atmosfera da cidade” e pode-se até traçar uma “cartografia” das sonoridades baianas, pois a música chega de muitos “lugares” dessa cidade negra e mágica. A música “chega do mar, no canto dos pescadores, no grave som dos búzios anunciando a partida dos saveiros”. Chega também dos caminhos, das ruas, “das encruzilhadas, dos becos escondidos, onde roncam os atabaques, nas orquestras dos candomblés saudando os encantados. Chega das escolas de capoeira angola, dos berimbaus erguidos em combate”. Eleva-se nas rodas de samba, do samba da Bahia. Sons que se elevam também nas vozes dos despossuídos moradores dessa cidade, que também compõe a sua paisagem e seu lirismo. A música eleva-se e difunde-se pelo mundo nas vozes dos seus filhos/moradores/amantes ilustres: Dorival Caymmi, João Gilberto, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Raul Seixas, Riachão, Dodô e Osmar, Maria Betânia, Gal Costa, Armandinho... (AMADO, 2012, p. 47-48).

Uma cidade que exala odores e sabores diversos, cidade de vivas cores. “Os perfumes da cidade vieram quase todos do longínquo Oriente. O oriente se infiltrou nessa terra baiana, concorreu para a paisagem com as árvores frutíferas, deixou seu poderoso aroma” (AMADO, 2012, p. 55). Cheiro vindo com as mangas, as jacas, as frutas olorosas. Cheiro vindo também com as pimentas, os picantes, com a alfazema, com os incensos, cheiro de mel e de malagueta. Cheiros que se misturam “nos mercados, nos becos, nas cozinhas, no ar da cidade” (p. 55).

Para Gratão e Marandola Jr (2011, p. 65) sabor e aroma remetem aos costumes e sensações, bases culturais do imaginário das pessoas. Como imaginar por exemplo a cidade da Bahia sem as suas tradicio-

nais baianas do acarajé? Figuras que com certeza compõem a paisagem dessa cidade com seus olorosos e coloridos tabuleiros com acarajé, abará, cocadas e tantas outras guloseimas. Povoam cada canto da cidade e seus tabuleiros são “territórios” deliciosos. Assim, “as baianas fornecem uma nota de alegre pitoresco às ruas e praças” (AMADO, 2012, p. 354), com suas vestes características, compondo também o imaginário da cidade.

Na rua, a multidão se reúne para as festas populares, muitas já famosas como a lavagem do Senhor do Bonfim e o carnaval de rua. A cidade “pulsa” nos diversos ritmos, cores, sentimentos, sonhos. São muitas as festas e a maioria emerge do sincretismo religioso (Festa de Santa Bárbara ou Iansã, Festa da Conceição da Praia que é Iemanjá no sincretismo religioso). O sincretismo é uma das características mais marcantes dos festejos populares da cidade da Bahia. Assim,

Na cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos, as cores, as coisas, os sentimentos, os ritos, os deuses, são misturados, nossa verdade é a mistura de raças, de culturas, de crenças, de ritmos, de alegria e dores. [...] Na galeota do Senhor dos Navegantes viaja também Iemanjá (AMADO, 2012, p. 114).

O espaço urbano com suas múltiplas significações permite diferentes formas de percepção e apreensão. O *guia* de Jorge Amado é o olhar do escritor que vê a cidade da Bahia enquanto espaço de ressignificação de laços afetivos e oníricos, uma visão particular que abre possibilidades de tantos outros olhares e leituras dessa sua amada cidade.¹

A cidade da Bahia, Salvador, que por diversas vezes foi cenário para as tramas amadianas, nesse *guia* surge como tema, como personagem principal. Para ela, Jorge Amado lança seu olhar de morador, passante, *flâneur* que caminha distraidamente pelas ruas mas percebendo e observando a multidão. Essa cidade enquanto tema, na concepção de Barberena (2011) nunca surge como ela é, mas sempre por meio de projeções e reelaborações que a transformam em cidades

1. No posfácio da edição que estamos utilizando Paloma Jorge Amado comenta: “No início do ano 2000, quando conversamos pela última vez, papai me pediu que fizesse mais uma atualização [do guia]. Pedi que não, ele entendeu. Minha cidade é parecida com a dele, mas não é a mesma. Esta que é cantada aqui, em canto de amor, é a sua cidade. A que amou com paixão, com ternura, com raiva, com zelo. A cidade do Salvador da Bahia de Todos-os-Santos”.

sempre simbólicas, já que as paisagens urbanas se originam do olhar subjetivado e intimista do escritor. Dessa forma, “a cidade é símbolo, expressão polissêmica do homem face às circunstâncias que o envolvem” (BARBERENA, 2011, p. 105).

Para Gomes (2011), fazer indagações a respeito das representações da cidade na cena escrita construída pela literatura é basicamente ler textos que leem a cidade, considerando não apenas os aspectos físico-geográficos, os dados culturais mais específicos, os costumes, os tipos humanos, mas também a cartografia simbólica, na qual se cruzam o imaginário, a história, a memória da cidade e a cidade da memória. É considerar a cidade como um discurso que fala aos seus habitantes. Assim, “a cidade escrita é resultado da leitura, construção do sujeito que a lê, enquanto espaço físico e mítico-cultural, pensando-a como condensação simbólica e material e cenário de mudança, em busca de significação”. Escrever a cidade é também fazer leituras da mesma, ainda que ela se mostre a princípio ilegível. “Mapear seus sentidos múltiplos e suas múltiplas vozes e grafias é uma operação poética que procura apreender a escrita da cidade e a cidade como escrita, num jogo aberto à complexidade” (GOMES, 2011, p. 24).

Jorge Amado enxerga a cidade e se enxerga na cidade. Das ruas observa a multidão, mas também se observa, faz um mergulho em si, nas suas vivências e experiências na cidade da Bahia para declarar:

Essa é a minha cidade e em todas as muitas cidades que andei eu a revi num detalhe de beleza. Nenhuma assim, tão densa e oleosa. Nenhuma assim, para viver. Nela quero morrer, quando chegar o dia. Para sentir a brisa que vem do mar, ouvir à noite os atabaques e as canções dos marinheiros. A cidade da Bahia, plantada sobre a montanha, penetrada de mar (AMADO, 2012, p. 63).

Assim como Marco Polo vê um pouco de sua cidade, Veneza, nas inúmeras cidades imaginárias que descreve ao Grande Khan, Jorge Amado também via sua amada cidade da Bahia em todas as cidades por onde passava. Seus escritos, tendo a cidade da Bahia como cenário ou tema são de extrema importância para a construção do imaginário dessa cidade, sem dúvida, uma grande contribuição para o seu livro de registro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No livro *Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios* Jorge Amado traça uma cartografia literária da cidade da Bahia, conduzindo o leitor por entre ruas, becos, ladeiras, igrejas e candomblés. Uma cidade real e imaginária aflora desse *guia*, carregada de história, densa de mistério. É uma declaração de amor, mas também um grito de protesto contra as mazelas sociais e a eliminação de elementos arquitetônicos importantes para a história da cidade.

Não se pode compreender esse livro como um simples guia turístico, ele é uma celebração do ser/estar baiano. É uma narrativa poética de uma cidade e suas transformações socioespaciais. O próprio autor se oferece como o guia a partir da sua narrativa para aqueles que desejam apreender os múltiplos sentidos que comporta essa cidade da Bahia,

Se amas a humanidade e desejas ver a Bahia com olhos de amor e compreensão, então serei teu guia, riremos juntos e juntos nos revoltaremos. Qualquer catálogo oficial, ou de simples cavação, te dirá quanto custou o Elevador Lacerda, a idade exata da Catedral, o número certo dos milagres do Senhor do Bonfim. Mas eu te direi muito mais, pois te falarei do pitoresco e da poesia, te contarei da dor e da miséria (AMADO, 2012, p. 17).

Dessa cidade dual e múltipla Jorge Amado extrai sua poesia para transformar sua cidade amada em uma cidade única e bela, negra e mágica através do seu discurso a transforma em texto, que articula os diversos signos citadinos.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AMADO, Jorge. *Discursos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

ARAÚJO, Heloísa, Araújo de. *Geografia e literatura: um elo entre o pre-*

sente e o passado no Pelourinho. In: SILVA, Maria Auxiliadora da & SILVA, Harlan Rodrigo Ferreira da (org.) *Geografia, literatura e arte: reflexões*. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 33-49.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.1993.

BARBERENA, Ricardo Araújo. *A cidade desejada e sublimada por Jorge Amado: os lugares imaginados em Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. In: Estudos Literários Brasileiros Contemporâneos. Brasília, n. 42, jul-dez 2013, p. 103-111.

BORGES, Rafael F.; QUEIROZ FILHO, Antônio C.; ZACCHÉ, Vitor B. Paisagens e poéticas urbanas: entre imagens, palavras e rasuras. In: SUZUKI, Júlio C.; SILVA, Valéria C. P. da. (Orgs.). *Imaginário, espaço e cultura: geografias poéticas e poéticas geografias*. Porto Alegre: Imprensa Livre, 2016.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CAPREZ, Pierre. *Por uma geopoética urbana (arte, cidade e paisagem)*. In: Geograficidade. Rio de Janeiro, v.7, Número 2, Inverno 2017.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOMES, Renato Cordeiro. *A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema*. In: Ipotesi. Juiz de Fora v. 3, n. 2 - p. 19 a 30.

GRATÃO, L. H. B.; MARANDOLA JR., E. *Sabor da, na e para a Geografia*. In: Geosul, Florianópolis, v. 26, n. 51, p 59-74, jan./jun. 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.



o menino grapiúna

O MENINO GRAPIÚNA: UM PASSEIO PELA VIDA E OBRA DE JORGE AMADO

Sílvia Maria Fernandes Alves da Silva Costa

*Somos as nossas raízes (de onde viemos),
mas todo dia escolhemos quem nos tornamos
(Era uma vez um sonho, J. D. Vance).*

A linha entre a ficção e a realidade é, às vezes, tênue, nem sempre alguém quer dar a cara a tapa, e a máscara da ficção impera (ALBERCA, 2017). Na obra *O menino grapiúna* (1981), do escritor baiano Jorge Amado (1912-2001), verificamos duas informações em seus dados catalográficos: “Memórias autobiográficas” e “Autobiografia romanceada”, levando-nos a considerar o texto como algo entre as fronteiras da autobiografia, o que nos guiou a uma aventura exploratória na imensidão de suas páginas sintéticas.

Nessa obra de Amado, percebemos o homem adulto revelando o que lhe abundou de sua infância, no momento em que esse homem, já feito, rememora e resgata o menino grapiúna, ora em primeira pessoa, ora em terceira. Ressaltamos que nossa abordagem não contém nenhum segredo, vamos evidenciar a voz do autor, ilustrando a vida, sua formação identitária, com a sua obra literária; em outras palavras, vamos mostrar sua identidade, seu autorretrato direto, por meio de *O menino grapiúna*, casado com sua imagem reversa por intermédio dos fantasmas que se desprendem de dez de seus textos ficcionais em seu “espaço autobiográfico”.

Conforme o estudioso francês Philippe Lejeune (2008, grifos do autor), é, no ‘espaço autobiográfico’, que nos deparamos com os *fantasmas* reveladores de um indivíduo, nesse caso, um autor em outros

textos seus, por exemplo, em romances e/ou contos, o que seria considerado como um modo indireto do pacto autobiográfico, denominado de *pacto fantasmático*. Já o pesquisador espanhol Manuel Alberca (2013, grifo do autor) comenta que para se estabelecer esse ‘espaço autobiográfico’ é imprescindível que exista, pelo menos, um texto fundado no ‘pacto autobiográfico’, dado que

[...] o conceito de ‘espaço autobiográfico’ não se corresponde com o que se chama às vezes de inspiração autobiográfica, mas uma estratégia orientada a construir um jogo, plural e cambiante, de imagens fictícias, nas quais é possível reconhecer a representação do próprio autor, o seu autorretrato oblíquo [...]¹ (ALBERCA, 2013, p. 451, grifo do autor, tradução nossa).

Com relação ao *Pacto autobiográfico*, de Lejeune (2008, grifo nosso), – alvo de muitas críticas dos estudiosos da autobiografia – vários pontos criticados dessa obra foram retomados por seu autor, entre eles foi a questão do estabelecimento da identidade do autor e do narrador-personagem em autobiografias clássicas, as que usam a primeira pessoa do discurso (“eu”), ou melhor, como saber “[...] quem diz ‘Quem sou eu?’ [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 19, grifo do autor) nesse tipo de texto. Usamos como exemplo, em *O menino grapiúna*, de Jorge Amado (2010b, p. 10-11, grifo nosso): “[...] eu nascera em agosto de 1912 naquela mesma roça de cacau, de nome Auricídia. Rapazola, meu pai abandonara a cidade sergipana de Estância, civilizada e decadente, para a aventura do desbravamento do sul da Bahia [...]”. Lejeune (2008) explana que é

[...] em relação ao *nome próprio* que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu *nome* na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real,

1. No original: “[...] el concepto de ‘espacio autobiográfico’ no se corresponde con lo que se llama a veces inspiración autobiográfica, sino una estrategia orientada a construir un juego, plural y cambiante, de imágenes ficticias, en las que es posible reconocer la representación del propio autor, su oblicuo autorretrato [...]” (ALBERCA, 2013, p. 451, grifo do autor).

que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito [...] (LEJEUNE, 2008, p. 23, grifo do autor).

Lejeune (2008, p. 26, grifos do autor) estabelece a afirmação da identidade do “nome”, do autor-narrador-personagem, no texto, “[...] remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro [...]”. Isto é, compreendemos que a definição de autobiografia, para o leitor, reside, antes de tudo, em um contrato de identidade selado pelo nome próprio desse autor (LEJEUNE, 2008). Por outro lado, quando não encontramos essa identidade do nome do autor e do personagem, estamos diante do *pacto romanesco* (LEJEUNE, 1991, grifo do autor), em terras da ficção.

No fragmento que citamos da obra *O menino grapiúna*, de Jorge Amado, se o “eu” que narra a história for o próprio autor, temos uma identidade que chamamos tripartida (COSTA, 2021), ou, nas palavras de Lejeune (2008), a correspondência afirmativa da identidade autor-narrador-personagem. Mas, nessa obra de Amado, no corpo do texto, seu nome não é mencionado diretamente, encontramos apenas a alcunha gentílica, “menino grapiúna”. Contudo, Lejeune (2008) assegura a verificação dessa identidade por qualquer forma. Mencionaremos aqui duas. Para a primeira, acrescentamos que os dados dessa citação de Amado conferem com o que sabemos de sua vida, constantes também nos dados de sua cronologia: “[...] *Jorge Amado nasce em 10 de agosto de 1912, em Itabuna, Bahia [...]*” (GOLDSTEIN; SOUZA, 2012, p. 331, grifo nosso), precisamente no sul desse estado, na região dos grapiúnas, gentílico que Amado atribui a ele próprio e ao título dessa obra, como por exemplo: “[...] *Para o menino grapiúna – arrancado da liberdade das ruas e do campo, das plantações e dos animais, dos coqueirais e dos povoados recém-surgidos [...]*” (AMADO, 2010b, p. 51, grifo nosso).

Para a segunda, são narrados, no início da obra, os nomes de seus pais, no episódio da tocaia sofrida por seu pai em 1913: o coronel João Amado de Faria e dona Eulália (AMADO, 2010b), conferindo com os nomes citados por sua segunda esposa Zélia Gattai Amado (2002, p. 28, grifo nosso), no primeiro relato memorialístico “Ai, que saudades de Jorge”, da obra *Um baiano romântico e sensual*: “[...] *dona Eulália era a mãe que mais elogiava os seus filhos, [...]*. Dela ouvi as histórias mais

belas e divertidas, sobre *Jorge*, o mais velho de seus três filhos [...]” e ainda quando relata sobre o pai de Jorge Amado: “[...] O coronel João Amado queria e conseguiu que o primogênito se formasse em direito. Um coronel do cacau precisava ter um filho doutor. Jorge formou-se em direito [...]” (AMADO, Z., 2002, p. 28).

Ressaltamos que conhecemos *O menino grapiúna* em 2010, quando buscávamos Jorge Amado para um trabalho final de disciplina sobre a literatura fantástica² ou maravilhosa³, contudo, na rapidez da leitura, não percebemos nem uma, nem outra. Hoje, vemos que lá está presente a literatura do insólito⁴, a literatura que atravessa o sobrenatural baiano de Amado, como na água milagrosa da Virgem. Entretanto, em seus noventa anos de literatura, *O menino grapiúna* torna-se uma excelência para homenagearmos esse saudoso romancista por meio de suas memórias e autobiografia.

Podemos dizer que Jorge Amado escreve tardiamente essas “memórias”, porém, afirmamos que elas influenciaram em sua escrita desde suas primeiras obras, pois seu “espaço autobiográfico” está no cerne delas, visto que a atividade autobiográfica é como um incessante recomeço do dizer, similar à condenação de Sísifo⁵ (ROCHA, 1992), isto

2. Para Adolfo Bioy Casares (2011, p. 11, grifo do autor, tradução nossa), “[...] velhas como o medo, as ficções fantásticas são anteriores às Letras. As aparições povoam todas as Literaturas [...]. Talvez os primeiros especialistas no gênero foram os chineses. [...] a literatura fantástica aparece no século XIX e no idioma inglês. Por certo, há precursores; citaremos: no século XIV, ao Infante Dom Juan Manuel; no século XVI, a Rabelais; no século XVII, a Quevedo; no XVIII, a De Foe e a Horace Walpole; já no XIX, a Hoffmann [...]”. A concepção do fantástico ser de todas as épocas e de todas as nações é comungado por alguns teóricos do fantástico como Dorothy Scarborough (1917), Montague Summers (1969), Louis Vax (1970), Eric S. Rabkin (1976) etc. A segunda escola teórica do fantástico defende o seu surgimento, seguindo a literatura gótica, que começou na Inglaterra, ou até mesmo um paralelismo entre o Romantismo e o fantástico, despontando entre os séculos XVIII e XIX: H. Mathey (1915), P. G. Castex (1962), Roger Caillois (1967), Tzvetan Todorov (1970), Jean Bellemin-Noël (1971), Joseph Restinger (1973), Irène Bessièrre (1974), M. J. Lefèbve (1974), J. B. Baronian (1977), Jacques Finé (1980), entre outros (FINNÉ, 1980; RODRIGUES, 1988).

3. Tzvetan Todorov (2014), em *Introdução à Literatura Fantástica*, explana o gênero fantástico e suas fronteiras, o maravilhoso e o estranho, limitando-se aos contos do século XIX, a uma época clássica ou tradicional do Fantástico.

4. Contos que despertam um sentido de extraordinário, impossível, inverossímil, sobrenatural, etc. no leitor, a partir de textos que transgridem o comum do real, o que vem a subverter a realidade ficcional, tais como os contos estranhos, fantásticos, maravilhosos etc. (SILVA, 2013).

5. Na mitologia grega, Sísifo foi conhecido como o mais malicioso dos mortais, um herói

é, um conjunto de vários textos autobiográficos de um mesmo autor compõe uma imagem mais completa, variada e verdadeira do sujeito que buscamos (LEJEUNE, 1994).

Com isso, velejamos pelos dezoito capítulos curtos de *O menino grapiúna*, do Comandante⁶ Jorge Amado e expandimos seu autorretrato, direto e indiretamente, por meio também de dez das obras ficcionais desse *Capitão de Longo Curso*, que selecionamos para comprovarmos suas palavras, impressões e representações.

De antemão, condescendemos que “[...] cada homem é importante para o mundo, cada vida e cada morte; o testemunho que cada um dá de si mesmo enriquece o patrimônio cultural comum [...]” (GUSDORF, 1991, p. 10, tradução nossa) e, com Jorge Amado, isto não é diferente, pois acreditamos que em um texto autobiográfico se rememore aspectos significativos da vida, partes importantes da experiência (WEINTRAUB, 1991). Vida essa que, ao ser contada, vai se manifestar para além de sua morte, com o intuito de que se conserve esse capital precioso que não deve desaparecer (GUSDORF, 1991).

Com relação ao uso da primeira pessoa, alternando, às vezes, com a terceira em *O menino grapiúna*, como por exemplo: “[...] Na praia do Pontal, de infinita beleza, *o menino cavalga* em cacho de cocos verdes, *eleva-se* nos ares, *sobrevoa* o porto e os navios, *vive* entre a realidade e a imaginação [...]” (AMADO, 2010b, p. 17, grifo nosso), observamos que o uso da terceira pessoa distancia o relato de infância, apontando vislumbres que figuram entre a realidade e a ficção. Uma tentativa de distanciar-se do olhar da história em relação ao personagem que foi (LEJEUNE, 2008), como o menino grapiúna. Mesmo tendo partes em terceira pessoa, a questão da identidade que chamamos tripartida, identidade entre autor, narrador e personagem, “[...] é estabeleci-

pérfido e astucioso. Por ofender aos deuses em sua vastidão de crimes, ao morrer foi punido a empurrar com as mãos, infinitamente, uma grande pedra até o pico de uma montanha, de onde ela invalida seu esforço, retornando a base, no Tártaro ou Érebo, na mansão de Hades (HOMERO, 2013).

6. As duas titulações que usamos para Amado foram atribuídas por seu filho, João Jorge Amado (1947-) em seu relato “A completa verdade sobre as discutidas aventuras do comandante Jorge Amado, *capitão de longo curso*”, segundo relato contido na obra *Um baiano romântico e sensual* (2002, grifo nosso).

7. No original: “[...] cada hombre es importante para el mundo, cada vida y cada muerte; el testimonio que cada uno da de sí mismo enriquece el patrimonio común de la cultura [...]” (GUSDORF, 1991, p. 10).

da indiretamente, mas sem nenhuma ambiguidade, através da dupla equação: autor = narrador e autor = personagem, donde se deduz que narrador = personagem, mesmo se o narrador permanecer implícito [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 16).

A distância da época da escrita para as vivências da infância podem provocar um vazio ou apagamento das memórias infantis, conduzindo o “eu” adulto a ficcionalizar as lacunas a serem preenchidas. É o que averiguamos em algumas partes de *O menino grapiúna*, de Amado, quando as memórias se misturam com a imaginação:

[...] mas o menino vive na praia, no encontro do rio com o mar, as ondas poderosas e as águas tranquilas, o coqueiral, o vento e a presença da menina por quem pulsa seu pequeno coração. *Como se chamava? Perdeu-se o nome, na memória ficou apenas a imagem da cavalgada*, de mistura com as histórias de fadas e piratas, em curiosas versões regionais de dona Eulália [...] (AMADO, 2010b, p. 18, grifo nosso).

O sociólogo francês Maurice Halbwachs (2015, p. 43), em *A memória coletiva*, quando aborda sobre a memória da primeira infância, afirma que “[...] não nos lembramos de nossa primeira infância porque nossas impressões não se ligam a nenhuma base enquanto ainda não nos tornamos um ser social [...]”. O que existe é apenas uma imagem flutuante, incompleta, reconstruída ou forjada (HALBWACHS, 2015). O próprio Amado (2010b, p. 13) se questiona ao relatar a enchente do rio Cachoeira no início de 1914: “[...] Existirá mesmo alguma lembrança guardada na retina do infante [...] ou tudo resulta de relatos ouvidos? [...] Lavaram o chão de cimento com umas poucas latas de água, recordava minha mãe [...]”. Por estas palavras do autor, notamos as lembranças de terceiros, nesse caso, de sua mãe, pois “[...] só são conservadas pela memória coletiva⁸ porque no espírito da criança estavam presentes a família e a escola [...]” (HALBWACHS, 2015, p. 93). Tal qual Amado menciona sobre a tocaia sofrida por seu pai na abertura do primeiro capítulo, o qual citaremos, de forma longa, para nossas observações subseqüentes:

8. Segundo Halbwachs (2015, p. 41), “[...] se pode falar de memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida de nosso grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento em que recordamos, do ponto de vista desse grupo [...]”.

[...] *De tanto ouvir minha mãe contar, a cena se tornou viva e real como se eu houvesse guardado memória do acontecido: a égua tombando morta, meu pai, lavado em sangue, erguendo-me do chão. [...] Eu tinha dez meses de idade, engatinhava na varanda da casa ao fim do crepúsculo quando as primeiras sombras da noite desciam sobre os cacauais de recente plantação, sobre a mata virgem, inóspita e antiga.* Desbravador de terras, meu pai erguera sua casa mais além de Ferradas, povoado do jovem município de Itabuna, plantara cacau, a riqueza do mundo. Na época das grandes lutas. A luta pela posse das matas, terra de ninguém, se alastrava nas tocaias, nas trincas políticas, nos encontros de jagunços no sul do estado da Bahia; [...] Meu pai cortava cana para a égua, sua montaria predileta. *O jagunço, postado atrás de uma goiabeira, a repetição⁹ apoiada na forquilha de um galho (assim o enxergo na nítida rememoração), esperou o bom momento para descarregar a arma. O que teria salvo o condenado? Um movimento brusco dele ou da égua, talvez, pois o animal recebeu a bala mortal, enquanto nos ombros e nas costas do coronel João Amado de Faria vieram incrustar-se caroços de chumbo que ele jamais retirou, [...] Ainda consegui o ferido levantar o filho e levá-lo até a cozinha onde dona Eulália preparava o jantar. Entregou-lhe o menino coberto com o sangue paterno [...]* (AMADO, 2010b, p. 9-10, grifo nosso).

Esses são os dados iniciais de Amado, ora em primeira pessoa, ora em terceira, depositados na memória coletiva, recheados de floreios, recriando o cenário dessa tocaia, refeito por essa memória coletiva, revelando dados singulares do narrado como a *goiabeira* do jagunço, árvore também citada em algumas de suas obras ficcionais, por exemplo, em *Gabriela, cravo e canela* (1958), no episódio de “Gabriela com pássaro preso”: “[...] Foi pro quintal, abriu a gaiola em frente à *goiabeira*. [...] Voou o sofrê, num galho pousou, para ela cantou. Que trinado mais claro e mais alegre! Gabriela sorriu [...]” (AMADO, 2012b, p. 184, grifo nosso), assim como em *Tereza Batista cansada de guerra* (1972), na parte de “A menina que sangrou o capitão com a faca de cortar carne-seca”: “[...] Tereza Batista não completara ainda treze anos quando sua tia Filipa a vendeu, [...] a Justiniano [...] da Rosa, [...] o capitão brechava o olho cúpido da menina [...], montada nas *goiabeiras*, [...] No alto da árvore, mordida uma goiaba [...]” (AMADO, 1992, p. 74, grifo nosso). Entretanto, em *Cacau* (1933), “[...] É a tocaia. Pela noite sem lua o viajante

9. Espécie de arma de fogo.

vem do povoado. A *goiabeira* solitária no caminho esconde o homem e a repetição. É um tiro só. O corpo cai. O que atirou vai dizer ao que mandou [...]” (AMADO, 2000, p. 36, grifo nosso). Nesta citação, constatamos uma imagem de como o autor-narrador-personagem enxergou em sua *nítida lembrança* descrita em *O menino grapiúna* (AMADO, 2010b, grifo nosso).

Notamos que, em *O menino grapiúna*, Amado vai seguindo uma ordem cronológica de sua infância, construindo esse menino grapiúna por meio da memória coletiva, bem como por suas próprias lembranças, tal qual afirma no capítulo seis, também mesclado entre as duas pessoas do discurso, o “eu” e ele – “o menino” –, como ilustramos a seguir em um trecho vultoso para nossas considerações:

[...] *Memória verdadeira e completa guardo de outra cena, essa não mais de ouvir dizer e sim de tê-la vivido* em meio à noite cálida e assustadora da Tararanga¹⁰. *Menino de quantos anos?* Cinco, talvez um pouco mais, não sei; é difícil estabelecer as medidas do tempo da primeira infância. Muito pequeno ainda, **com certeza**. Acordado pelos latidos dos cachorros aos quais se somavam outros ruídos no pátio em frente à casa, fui espiar. Como fiz para esconder-me na varanda, para não ser visto, não me lembro. [...] **Recordo, sim, com absoluta nitidez**, a visão exaltante: na obscuridade moviam-se vultos, sombras, ouviam-se vozes, relinchos dos animais. Meu pai montado em sua mula preta [...], os cabras em burros, [...] A tropa armada partiu [...]. Minha mãe, magra e resignada, viu o marido tomar mais uma vez o rumo de Itabuna para garantir, com amigos e cabras, a eleição de um sobrinho. [...] Só então, quando a cavalgada sumiu, minha mãe reparou no menino a espiar. *Tomou o filho nos braços e o teve contra o seio*. [...] *Na varanda, com dona Eulália, ficavam o menino e a morte. A morte, companheira de toda a minha infância* [...] (AMADO, 2010b, p. 23-25, grifos nossos).

Nessa memória que Amado assegura a veracidade e completude em sua infância, em meio a certezas e esquecimentos, próprios dessa época, recorreremos ao texto “Lembranças encobridoras”, de Sigmund Freud¹¹ (1996), relacionado às memórias de infância, pois “Freud

10. Segundo Amado (2010b, p. 18-19), Tararanga, “[...] para as bandas de Sequeiro do Espinho onde, [...] nascia o povoado que se chamou Pirangi, hoje cidade de Itajuípe [...]”.

11. Nascido no antigo império austríaco em 1856. Foi médico neurologista e psiquiatra. Morreu em 1939.

(1996) explica” que é apenas a partir de seis ou sete anos, e, em larga escala, exclusivamente depois dos dez anos, que a nossa vida poderá se reproduzir na memória como uma cadeia concatenada de acontecimentos, todavia, nem tudo é preservado, só o que parecer importante é lembrado e o que for julgado dispensável é esquecido. Ele comenta que quando nos recordamos de um evento muito remoto é uma amostra de que ele nos causou, naquela ocasião, uma profunda impressão.

A impressão dessa cena guardada na memória de Amado vai formando a sua identidade, marcada pela morte, confirmando que “[...] a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade* [...]” (LE GOFF, 2005, p. 469, grifo do autor). Sendo esta identidade o princípio real da autobiografia (LEJEUNE, 2008), uma vez que é o relato da vida de um “eu” verídico, dito por ele mesmo, quase sempre retrospectivo e cronológico, mostrando o seu autorretrato, a sua imagem direta, a identidade de sua essência.

Entretanto, esperamos que, em uma autobiografia, esse “eu” não corrompa essa essência em uma tentativa de reinterpretação de si, dado que esse tipo de texto é referencial, ou seja, é a similitude com o real, “[...] não ‘o efeito do real’, mas a imagem do real [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 36, grifo do autor), mesmo sabendo que o autor vai contar apenas o que ele pode dizer, sob a condição de não perder o valor referencial desse texto (LEJEUNE, 2008). Mas, podemos encontrar narrativas autobiográficas que não façam uma reconstituição verídica de uma vida (LEJEUNE, 1994); principalmente, ao atenuar as omissões, suavizando-se as lembranças desagradáveis, iluminando o que consegue contar e deixando nas sombras o que pretende esquecer, pois a memória humana, em relação ao passado, é sempre conflitiva, é feita de “esquecimentos e lembranças”, e que envolve a identidade do sujeito narrado (CANDAUI, 2019, grifo nosso) que vai se construindo de forma estável.

Constatamos que em Amado, muitas são as obras ficcionais em que a morte assola, como ele confessa, que seus temas permanentes são o amor e a morte no curtíssimo capítulo sete de *O menino grapiúna*, pois “[...] estão no centro de toda a minha obra de romancista [...]” (AMADO, 2010b, p. 27). Amado (2010b, p. 27, grifo nosso) acrescenta que alguns críticos apontam que, na sua infância, está suas raízes, digamos, a sua

formação identitária em meio a “[...] terra violentada, *de homens em armas*, num mundo primitivo de epidemias, pestes, serpentes, sangue e cruzeiros nos caminhos [...]”.

Há um leque de tipos de mortes representadas nos contos, romances e novelas de Amado. Essa morte violenta por tocaia, em mãos de jagunços, no sul baiano, tal qual citamos em *Cacau*, é naturalizada em *Terras do sem-fim* (1943), além de vários outros modelos: “[...] De quando em vez também chegava a notícia de que um morrera de um tiro ou da mordida de uma cobra, apunhalado no povoado ou baleado na tocaia [...]” (AMADO, 2008d, p. 20).

Morte que é reafirmada em *A descoberta da América pelos turcos*¹² (1992) no sul da Bahia, pois “[...] coronéis e jagunços *em armas se matavam* na disputa da terra, a melhor do mundo para a agricultura do cacau. Vindos de distintas plagas, sertanejos, sergipanos, judeus, turcos – dizia-se turcos, eram árabes, sírios e libaneses –, todos eles brasileiros [...]” (AMADO, 1994, p. 8, grifo nosso).

Ademais de outras mortes, em *Tereza Batista cansada de guerra*, encontramos a epidemia: “[...] a *bexiga* chegou com raiva, tinha gana antiga contra a população e o lugar, viera a propósito, *determinada a matar*, fazendo-o com maestria, frieza e malvadez, forte, feia e ruim, *bexiga* mais virulenta [...]” (AMADO, 1992, p. 193, grifo nosso). A bexiga ou varíola foi uma das visões macabras que estremeceu a infância de Amado, segundo ele, povoou seus livros: “[...] Naquele tempo, a bexiga negra dizimava as populações da zona do cacau. A bexiga, o impaludismo, a febre. Que febre? Não sei, diziam apenas ‘a febre’ para designar a implacável matadora. [...] Vinha do fundo das matas, no rastro dos jaracuçus e das cascavéis [...]” (AMADO, 2010b, p. 15, grifo do autor). Enlutando os campos e as cidades sem remédio que valesse (AMADO, 2010b).

Tal qual está em *Terras do sem-fim*, que a febre matava até macaco e a bexiga tem de toda espécie, sendo a negra a pior de todas. “[...] Nunca vi macho escapar da bexiga negra. Mas não é dela que tou falando. Tou falando é da febre, ninguém sabe que febre é, que nome a desgraçada tem. Vem sem o cujo esperar, liquida ele num fechar de olhos [...]” (AMADO, 2008d, p. 26). Entretanto, essa febre questionada

12. Também intitulado *Os esposais de Adma*.

por Amado, em *O menino grapiúna*: “[...] Seria o tifo? Mata até macaco, afirmavam para caracterizar a violência e a malignidade daquela febre fatal: a febre, pura e simplesmente [...]” (AMADO, 2010b, p. 15) e que na temporada das chuvas, tornava-se epidêmica, deixando de ser febre, passando a ser a peste (AMADO, 2010b), contudo, “[...] só muitos anos depois os homens foram saber que era o tifo, endêmico então em toda a zona do cacau [...]” (AMADO, 2008d, p. 84).

Já em *Gabriela, cravo e canela*, citamos a morte por meio da honra sendo lavada em sangue, entre amor e ciúmes, quando “[...] o fazendeiro Jesuíno Mendonça matou, a tiros de revólver, dona Sinhazinha Guedes Mendonça, sua esposa, expoente da sociedade local, [...] e o dr. Osmundo Pimentel, cirurgião-dentista chegado a Ilhéus há poucos meses [...]” (AMADO, 2012b, p. 9, grifo nosso).

Há também as mortes dos homens dos saveiros, predeterminadas, em *Mar morto* (1936), “[...] O mar é dono de todos eles. Do mar vem toda a alegria e toda a tristeza porque o mar é mistério [...]. Do mar vem a música, vem o amor e vem a morte [...]” (AMADO, 2008c, p. 22, grifo nosso) e, ainda, há corpos que vão acompanhado de Iemanjá, a dona do mar – a dona Janaína do mar da “Baía de Todos os Santos” –, tal qual o de Guma, “[...] o que marchou pela estrada do mar para o caminho das terras do sem-fim, das costas de Aiocá [...]” (AMADO, 2008c, p. 270).

São com as histórias de *Os velhos marinheiros* (1961) que “[...] nem mesmo a morte – aliás, aguardada há meses – de Doninha Barata, viúva [...], conseguiu abrir um hiato no interesse despertado pela chegada e instalação do comandante [...]” (AMADO, 1991, p. 91, grifo nosso), Vasco Moscoso de Aragon, capitão-de-longo-curso em Periperi, na Bahia, contador de histórias, o qual vê no rosto rugoso e cadavérico de Doninha, onde os demais viam somente a morte, o rosto trigueiro de uma dançarina pecadora e o fluir da narrativa espanta o medo e a morte, internalizando, na sala, por meio da visão, ou melhor, da imaginação dos ouvintes, a sensual Soraia (AMADO, 1991, grifo nosso).

Espantar a morte é o que Amado (2008a) faz em *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1961), quando Quincas mergulha no mar da Bahia e viaja para sempre, para jamais voltar. “[...] O que nos leva a constatar ter havido uma primeira morte, se não física pelo menos moral, datada de anos antes, somando um total de três, fazendo de Quin-

cas *um recordista da morte*, um campeão do falecimento [...]” (AMADO, 2008a, p. 15, grifo nosso).

Entretanto, Amado vai mais longe na representação e lança uma campeã de mortes em *As mortes e o triunfo de Rosalinda* (1965), quando o narrador, um matador enciumado, torna público sem o menor remorso: “[...] o *assassinato* de Rosalinda, o *sétimo por mim cometido na mesma vítima* inerte e ressuscitada [...]” (AMADO, 2010a, p. 8, grifo nosso). O narrador de *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* expõe que a família de Joaquim Soares da Cunha, o Quincas, tinha uma tese: “[...] A morte apaga, com sua mão de ausência, as manchas do passado, e a memória do morto fulge como diamante [...]” (AMADO, 2008a, p. 17-18), porém, o “machão matador” de Rosalinda, a mata sete vezes para extirpar o seu pecado de traição, limpar a honra, perdendo-a em sua oitava vida ao escapar, ao triunfar de fato, pois ele ficara sem munição, sentiu-se sabotado, mas, prometeu esperá-la nas encruzilhadas.

Foi em uma encruzilhada de um domingo de Carnaval em Salvador que Vadinho, Waldomiro dos Santos Guimarães, vestido de baiana, de forma súbita, “[...] caiu de lado já todo *cheio de morte* [...]” (AMADO, 2008b, p. 23, grifo nosso), Em *Dona Flor e seus dois maridos* (1966):

[...] Vadinho caiu no samba [...]. Rodopiava em meio ao bloco, sapateava em frente à mulata, avançava para ela em floreios e umbigadas, quando, [...] vacilou nas pernas, [...] rolou no chão, botando uma baba amarela pela boca onde o esgar da *morte* não conseguia apagar de todo o *satisfeito sorriso do folião* definitivo que ele fora [...] (AMADO, 2008b, p. 21, grifo nosso).

Amado sapateia com a “morte” nessa história, pois nem mesmo a sua carranca extingue o sorriso do primeiro marido de Florípedes Paiva Madureira, dona Flor, talvez como um prenúncio do retorno desse “morto” na última parte da narrativa quando ela, ao chegar a sala, percebe “[...] o coisa-ruim estendido no divã, em sua impudica nudez. [...] Dona Flor tocou o ombro de Vadinho, ele abriu um olho, resmungando: [...] – Me deixa dormir, cheguei faz pouco... [...]” (AMADO, 2008b, p. 370). Mas é o grito de amor e liberdade dela que vence o grito de morte de Iansã, e esse pouco se torna muito. Muito como as mortes em Amado.

É essa trilha de morte que apresenta ao menino Jorge os tipos sociais, os marginalizados de uma sociedade, os tipos do povo que encheram as páginas de Amado:

[...] A luta pela posse das matas, terra de ninguém, se alastrava nas tocaias, nas trincas políticas, nos encontros de jagunços no sul do estado da Bahia; negociavam-se animais, armas e a vida humana. [...] chegava a mão de obra, vinda do alto sertão das secas ou de Sergipe da pobreza e da falta de trabalho – os ‘alugados’, os bons de foice e enxada e os bons de pontaria. Pagos numa tabela alta, os jagunços de tiro certo tinham regalias. As cruces demarcavam os caminhos do alardeado progresso da região, os cadáveres estrumavam os cacauais [...] (AMADO, 2010b, p. 9-10, grifo do autor).

Notamos em *Cacau*, o narrador-personagem, José Cordeiro, chamado por seu gentílico, Sergipano, ex-menino rico que ia trabalhar na enxada nas roças de cacau, assim como um companheiro de viagem, um Cearense retirante, ambos, mão de obra em busca de trabalho. Quando o Sergipano encontra um, o 98 diz:

[...] – Está você *alugado* do Coronel.

Estranhei o termo:

– A gente aluga máquina, burro, tudo, mas gente, não.

– Pois nessas terras do Sul, a gente também se aluga.

O termo me humilhava. Alugado... [...] No outro dia, pela manhã, eu embarcava [...] rumo ao arraial de Pirangi, o mais novo e o maior distrito da zona do Cacau [...] (AMADO, 2000, p. 23, grifo do autor).

No tempo da gestação de cidades, como em Pirangi, Amado (2010b) explica que as ruas se esticavam, as casas residenciais se misturavam aos armazéns para estocagem de cacau, abriam-se bares com salas de jogo ao fundo e, nos becos miseráveis, abrigavam as pensões das raparigas. O dinheiro correndo fácil e farto intensificava a vida, o tiroteio espocava na rua, nas casas de raparigas, nas salas de jogos.

Nesse cenário, Amado afirma ter conhecido os mais valentes entre os valentes, dentre eles, o autor cita o gigante negro Honório, um dos que mais admirava; diante dele, todos tremiam, constatando que já havia liquidado não sabia quantos. Uma figura que Amado diz que repetiu

em seus livros, “[...] a partir de *Cacau*? [...] posso garantir que era de uma bondade sem limites, de uma delicadeza sem igual [...]” (AMADO, 2010b, p. 29-30, grifo nosso).

Como Amado indagou, em *Cacau* está representado o gigantesco negro Honório, grapiúna também, de olhos mansos de cordeiro, com grossas mãos de assassino, sem remorsos do trabalho, bom camarada, capaz de sacrificar-se pelos demais e, assim, era estimado: “[...] herói da tocaia e do cangaço. [...] Educara-se entre tiroteios e mortes. [...] Aos doze anos Honório já matava gente com a mais certa pontaria [...]. Quantos matara, não sabia [...]” (AMADO, 2000, p. 36). Isso explicava, na visão do narrador, porque Honório tinha regalias com o Coronel Misael e era respeitado, devia a despesa da fazenda, não era posto para fora e ainda recebia dinheiro para as cachaçadas em Pirangi, contudo, nunca foi visto embriagado (AMADO, 2000). Um autorretrato indireto no “espaço autobiográfico” de Amado.

Outro negro que citamos no calibre de Honório, é Damião, de *Terras do sem-fim*, certo na pontaria, jagunço de confiança do Sinhô Badaró, famoso além de Ferradas e de Tabocas (futura Itabuna), melhor matador da região, segundo um jornal da capital baiana (AMADO, 2008d). Damião não sabe como começou, nem quantos já matou. Ele “[...] não tem ódio de ninguém, nunca fez mal a pessoa alguma [...]” (AMADO, 2008d, p. 60) – em suas próprias intenções –, é de coração inocente, livre de qualquer maldade, adorado pelas crianças da fazenda.

Um outro tipo marginalizado, conhecido do menino grapiúna, em suas idas à feira de Pirangi, acompanhado de Honório e outros trabalhadores, ampliando seu universo no meio do povo e impedindo que qualquer espécie de preconceito proliferasse em seu espírito, foi o das “[...] mulheres da vida nos becos escosos [...]” (AMADO, 2010b, p. 22), as quais velaram seu sono de criança:

[...] Enquanto esperava, o menino ia de mão em mão, de ternura em ternura, de afago em afago, *de rapariga em rapariga, cada qual mais maternal*. [...] – Não diga a dona Eulália ou ao coronel que a gente esteve aqui... – recomendava Argemiro, suplicava Honório. Se os pais soubessem, o mundo viria abaixo. [...] Não podia traí-lo *nem correr o risco de perder a comovida ternura, o puro carinho das mulheres*, [...]. Em minha infância e adolescência, as casas de mulheres da vida, em vilas e povoados, em

pequenas cidades, nas ladeiras da Bahia, *significaram calor, agasalho e alegria*. De certa maneira, nelas cresci e me eduquei [...] (AMADO, 2010b, p. 30-31, grifo nosso).

É nesse contato familiar e simples que o menino Jorge percebe a grandeza de um ser humano marginalizado, com o gesto peculiar da pureza e da maternidade, o oposto da solteirona, carente e devota Marocas que lhe masturbava durante o banho na roça (AMADO, 2010b). Amado (2010b, grifo nosso) comenta que as intituladas “mulheres perdidas”, o “refugio da humanidade”, são despidas de seus direitos, renegadas pelas sociedades, perseguidas, enganadas, degradadas, mas, para ele,

[...] possuíam imensas reservas de ternura, incomensurável capacidade de amor. [...] *Que outra coisa tenho sido senão um romancista de putas e vagabundos? Se alguma beleza existe no que escrevi, provém desses despossuídos, dessas mulheres marcadas com ferro em brasa, os que estão na fímbria da morte, no último escalão do abandono* [...] (AMADO, 2010b, p. 31, grifo nosso).

Com isso, ele confessa que, tanto na literatura quanto na vida, está mais próximo dos que são desprezados, repelidos e condenados por todas as sociedades. Afinal, “[...] quem consegue distinguir entre o herói e o assassino [...]” (AMADO, 2010b, p. 33)? Entre as duas faces da moeda? Grande parte de suas personagens é caracterizada por esses tipos que marcaram sua formação identitária infantil e juvenil, como a risonha, a amiga de todos, a doce e dada menina, Tereza Batista, que foi vendida na infância, prisioneira, espancada, abandonada, adulterada, “marcada com ferro em brasa” pelo capitão Justo depois de uma fuga frustrada:

[...] Dessa vez o capitão mandou amarrá-la com cordas; fardo sem movimentos, de novo atirada no quarto. [...] Justiniano Duarte da Rosa apareceu à porta, [...] sentença fatal. *Trazia na mão um ferro de engomar cheio de brasas*. Levantou-o à altura da boca, soprou por detrás, voaram faíscas pelo bico, brilharam lá dentro os carvões acendidos. [...] – *Não me queime, não faça isso, pelo amor de Deus. Nunca mais vou fugir, peço perdão; faça tudo que quiser*, [...] Justiniano [...] sentou-se no colchão diante das plan-

tas nuas dos pés de Tereza. *Aplicou o ferro de engomar primeiro num pé, depois no outro.* O cheiro de carne queimada, o chiado da pele, os uivos e o silêncio da morte [...] (AMADO, 1992, p. 120-121, grifo nosso).

Sozinha no mundo e com medo, Tereza principia em uma vida em que a desgraça floresceu cedo (AMADO, 1992), em uma vida que beirava à morte. Como escreveu Amado (1992), a história de Tereza Batista é um verdadeiro cordel, abarrotado de enredos tristes, outros engraçados, gritos de desespero, suspiros de amor aos arredores de Sergipe e da Bahia.

As meninas defloradas pelos coronéis, capitães ou seus filhos, transitam pelas páginas de Amado, em um pranto de dor das histórias dessas injustiçadas. Foi o filho do coronel Misael, em *Cacau*, que não respeitou os dez anos de Zilda, juntadora de cacau da Fazenda Fraternidade, do coronel Misael Telles. Filha única, expulsa de casa por um pai trabalhador, que morreu de desgosto, terminando na “rua da Lama”, um beco sem saída e enlameado de Pirangi, que fazia as senhoras casadas temer por causa das “mulheres perdidas” (AMADO, 2000, grifo nosso):

[...] O suicídio de Zilda foi uma das coisas que mais me comoveram durante a minha demora no sul da Bahia. Quando ela soube que o futuro doutor vinha passar o São João na roça, comprou um vestido novo com suas economias e uma caixa de ruge. [...] vestida de novo e muito pintada, esperou-o no meio da estrada. Ele passou sem ligar a ela. Mas à noite veio ao povoado e foi à rua da Lama. Zilda falou: – Osório...

– Quem é você?

– Zilda. [...]

– Como você está feia... Está um couro, puxa... [...] E foi dormir com Antonieta. [...] No outro dia Zilda bebeu veneno. As rameiras fizeram uma subscrição para enterrá-la, pois ela gastara as economias no vestido novo. [...] Dona Rosália não acreditava que prostituta se suicidava por amor. Prostituta se mata para castigo dos seus pecados, amém. [...] *Quantos mananciais de carinho perdidos, quantas boas mães e boas trabalhadoras. Pobres de vós a quem as senhoras casadas não dão o direito nem ao reino do céu* [...] (AMADO, 2000, p. 56-57, grifo nosso).

Zilda, com treze anos, conhecedora da profissão, operária do sexo, vítima da prostituição, sucumbe à morte em seu trágico destino. Ve-

rificamos nitidamente o olhar do outro vitimizado nas palavras do narrador de *Cacau*, reflexo do olhar do Amado adulto, por meio das memórias do menino Jorge. Memórias estas que também resgatam os vagabundos e os coronéis, sendo retomados em suas páginas, pois “[...] entre jagunços, aventureiros, jogadores, o menino crescia e aprendia. [...] Aprendeu as regras do pôquer sentado atrás de seu tio Álvaro Amado [...]. *Enganar os demais fazia parte das regras do pôquer e dos hábitos da região [...]*” (AMADO, 2010b, p. 36, grifo nosso). Álvaro, segundo o menino grapiúna, era um dos homens mais agradáveis que conheceu – de personalidade sedutora, protetora e cúmplice seu –, incompatível com a tristeza, trazia sempre a animação e a festa.

Animação e festa observamos, principalmente, em *Vadinho*, ou no *Quincas*. O arsenal para suas aventuras de vadiagem foi enorme, depositado na livre adolescência desse menino grapiúna em Salvador da Bahia de Todos-os-Santos ao fazer-se amigo de muitos: “[...] Amigo dos vagabundos, dos mestres de saveiro, dos feirantes, dos capoeiristas, do povo dos mercados e dos candomblés. Mais do que isso, *fui um deles [...]*” (AMADO, 2010b, p. 35, grifo nosso).

Essa vivência de Amado (2010b) – que forma seu autorretrato direto –, conforme ele confessa, resultou na gama de personagens de suas obras de ficção, moldando as representações de sua imagem indireta: “[...] Assim são os coronéis do cacau nos livros onde trato de região grapiúna, nos quais tentei recriar a saga da conquista da terra e as etapas da construção de uma cultura própria [...]” (AMADO, 2010b, p. 37). Amado (2010b) acrescenta que em todos os seus coronéis há uma característica típica do seu tio Álvaro. Para nós, ele era um verdadeiro “malandro”, que abunda em atributos, mas como apontou a mãe de Amado ironicamente, o cunhado das “sabedorias” em atividades nada exemplares.

Uma das culturas mencionadas por Amado, que se esbarra em “sabedorias” dos coronéis, podemos citar a própria patente mencionada em *Gabriela, cravo e canela*:

[...] O Doutor não era doutor, o Capitão não era capitão. Como a maior parte dos coronéis não eram coronéis. Poucos, em realidade, os fazendeiros que, nos começos da República e da lavoura do cacau, haviam adquirido patentes de coronel da Guarda Nacional. Ficara o costume: dono

de roça de mais de mil arrobas passava normalmente a usar e receber o título que ali não implicava em mando militar e, sim, no reconhecimento da riqueza. [...] a maioria deles ‘coronéis de jagunços’, pois muitos se haviam envolvido nas lutas pela conquista da terra [...] (AMADO, 2012b, p. 27, grifo do autor).

Assim destacamos o capitão Justo, o coronel Misael, como tantos outros nas lutas pelas terras da região cacauzeira no sul da Bahia, que, por suas artimanhas, com falsas escrituras, jagunços, tiros, tocaias, crimes, mortes, foram devastando e matando a mata virgem e quem se impusesse em sua frente. Demarcando os caminhos com cruzeiros e adubando os cacauais com cadáveres (AMADO, 2010b). Enquanto isso, jogavam e bebiam nos bares e cabarés dos povoados (AMADO, 2012b), uma imagem oblíqua do “vagabundo”.

Outro ponto rememorado por Amado (2010b) adulto, por meio das lembranças do menino grapiúna, foi o despertar de sua sensibilidade para a literatura no momento em que seu “eu” “vagabundo” é castrado em um internato, sufocando uma identidade libertária, porque para esse menino arrancado da liberdade das ruas, do campo, do mar, dos animais, das plantações, dos coqueirais e dos povoados recém-survidos, “[...] o internato no colégio dos jesuítas foi o encarceramento, a tentativa de domá-lo [...]” (AMADO, 2010b, p. 51).

Essa identidade aprisionada é nitidamente verificada em *Mar morto*, pelos olhos da professora Dulce que não compreendia a liberdade que a gente do cais sentia: “[...] O mar é livre, dizem, e livres são os que vivem nele [...]” (AMADO, 2008c, p. 48). Aos olhos dela, toda essa gente do cais, homens, mulheres e crianças não eram livres, “[...] estavam acorrentadas ao mar, estavam presos como escravos e Dulce não sabia onde estavam as cadeias que os prendiam, onde estavam os grilhões dessa escravidão [...]” (AMADO, 2008c, p. 49). No seu entender, uma das crianças do cais, ou o próprio Guma, que lhe parecia inteligente, poderia ter ido para a Politécnica, ser possivelmente um engenheiro.

Tal qual o pai de Amado, Dulce tinha a intenção de educá-los, acreditava no milagre de mudar a condição de toda aquela gente e tudo seria belo. Assim como Dulce, o coronel João Amado de Faria “[...] não se dava conta de como violentava o filho [...]” (AMADO, 2010b, p. 51), limitando-o, aprisionando os seus desejos. Desejos que querem ser

respeitados, como percebemos o do Comandante Vasco Moscoso de Aragão, o capitão-de-longo-curso, de *Os velhos marinheiros*, “[...] ‘longe do oceano não posso viver’ [...]” (AMADO, 1991, p. 79, grifo do autor).

Desse modo, para Amado, adulto, os caminhos da libertação foram encontrados nas *Viagens de Gulliver* (1726), do escritor anglo-irlandês Jonathan Swift (1667-1745), assim, em sua concepção, “[...] os livros abriram-me as portas da cadeia [...]” (AMADO, 2010b, p. 52). Ressalvamos que, pela opção do método didático do novo professor de português do internato, o padre Luiz Gonzaga Cabral encantou os alunos tanto ao declamar poemas quanto ao ler a prosa portuguesa, retirando-os do poço da gramática dessa língua. Com a sedução literária, “[...] as aulas de português adquiriram outra dimensão [...]” e o primeiro dever desse professor revelou um escritor conhecido no futuro aos onze anos de idade. O menino grapiúna tornou-se uma personalidade ao descrever o mar de Ilhéus, a praia do Pontal, onde esse menino conhecera a liberdade e o sonho.

Entretanto, o amor aos livros – dado por esse jesuíta –, e a revelação da criação literária já haviam plantados a sua semente, e o menino voou aos treze anos, atravessando o sertão da Bahia até a casa de seu avô em Sergipe (AMADO, 2010b) para florescer e frutificar ao redor do mundo, levando a sua imagem, direta e indiretamente, estampada em suas obras, um pedaço de si, seja no seu texto autobiográfico, seja no seu espaço autobiográfico. Pois, a autobiografia, “[...] não é apenas *uma forma literária*, mas parte do tecido de nossa experiência vivida [...]” (EAKIN, 2019, p. 18), visto que tratando-se de nossas identidades, a narrativa autobiográfica é tanto sobre o eu quanto, de modo profundo, o próprio eu, a sua parte constituinte.

Em *O menino grapiúna*, encontramos um texto no limiar das fronteiras do autobiográfico, uma parte testemunha um tempo e um espaço vividos pelo menino Jorge, típico das “memórias”. Porém, ele deixa desprender, igualmente, a sua identidade, revelando-se pelas lembranças do menino que são resgatadas pelos olhos do Amado adulto, característico das “autobiografias”, cumprindo, também, a identidade tripartida (COSTA, 2021), condição primordial para uma autobiografia (LEJEUNE, 2008). Com isso, foi possível estabelecer o seu espaço autobiográfico (LEJEUNE, 1994), identificando a sua representação, o seu

autorretrato indireto em dez textos ficcionais de sua autoria selecionados por nós, pelos quais realizamos *um passeio pela sua vida e obra*.

Realçamos que esse limiar fronteiro é mais uma leitura que fazemos de Amado, pois não somos caixas fechadas, somos flexíveis, por isso notamos Amado passando pelas fronteiras dos gêneros, quebrando as amarras do teórico, o que não é excepcional, dado que vem de um ser de identidade libertária.

Ademais, percebemos, em *O menino grapiúna*, a formação de um sujeito em um meio violento e de malandrice, revelando, dentre outros temas, violência, sangue, morte e malandragem estampados em suas dez obras ficcionais estudadas por nós, e, acreditamos, tais aspectos contribuíram para definir sua identidade, já que estava ambientado em suas perambulações, armazenando-se em suas memórias, ligando-se diretamente à sua identidade (LE GOFF, 2005).

Acrescentamos que Amado, em *O menino grapiúna*, faz um relato de sua vida *in medias res*¹³, ou seja, parcial, já que existe um marco temporal que o nosso “eu” pode contar, devido ao limite de nossa capacidade de autorreflexão que não pode estar presente anteriormente a isso (BUTLER, 2019), logo, para a história anterior a essa capacidade autorreflexiva, Amado lança mão da memória coletiva (HALBWACHS, 2015), salpicando-a de floreios para preencher as lacunas de seus primeiros anos de vida.

Infelizmente, neste curto texto, não pudemos nos debruçar sobre o tema do amor identificado em Amado, o amor em suas criações, deixemos para um próximo, como sugestão, porque há muito em se desbravar – e nossa vista passou de soslaio –, em histórias de amor como a do brasileiro das Arábias, Nacib e, da não tanto sua, a livre e não tão inocente Gabriela, fugida da seca do sertão, descalça, em trapos, coberta de pó, que desagua na movimentada São Jorge dos Ilhéus, para enfeitçar o sírio, que se afoga – “morrendo em vida” – por meio do canto dessa sereia.

Enfatizamos que Amado retira da “morte social” os “defuntos marginalizados” e traz a vida, como escreveu dona Flor, em seu bilhete a esse saudoso romancista, que aprendeu fazendo, “[...] quebrando a ca-

13. Do latim, no meio das coisas. É quando a história inicia no meio da trama, revelando os eventos iniciais por meio de analepses ou *flashbacks* ou pequenas narrativas dentro da própria história, seria um tipo de recuo no tempo (COSTA, 2021).

beça até encontrar o ponto. (Não foi amando que aprendi a amar, não foi vivendo que aprendi a viver?) [...]” (AMADO, 2008b, p. 15). Assim, foi mergulhando no mar de Ilhéus, embrenhando-se nos campos, que o menino grapiúna foi se formando, entrelaçando-se entre mundos e andanças, palcos de diversos tipos sociais, vivências desse menino que foi anunciado escritor, em curta idade, pelo padre Cabral.

Podemos dizer que esse padre seja outro português que (re)descobriu a Bahia para o mundo, porque acreditamos que Amado é a própria Bahia de Todos-os-Santos. Conforme ele mesmo afirmou em *Bahia de Todos-os-Santos* (1945), “[...] Nunca se sabe bem o que é verdade e o que é lenda nesta cidade. No seu mistério lírico e na sua trágica pobreza, a verdade e a lenda se confundem [...]” (AMADO, 2012a, p. 16). Igualmente, é sua vida e sua obra, elas se confundem em verdade e “causos”, e usando as palavras de Amado (2012a, p. 359), elas próprias revelam “[...] o bom e o ruim, o limpo e o sujo, a flor e a chaga, nada escondi da curiosidade [...]”, assim elas se desnudam para a nossa contemplação.

REFERÊNCIAS

ALBERCA, Manuel. El autor como espía y fantasma (autorretrato emboscado de Javier Marías. In: JACOBY, Sissa; CABALLÉ, Anna (Orgs.). *Letras de Hoje: Estudos e debates de assuntos de linguística, literatura e língua portuguesa – A escrita auto/biográfica*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 448-458, out./dez. 2013.

ALBERCA, Manuel. *La máscara o la vida: De la autoficción a la antificción*. Málaga, Espanha: Pálido fuego, 2017.

AMADO, João Jorge. A completa verdade sobre as discutidas aventuras do comandante Jorge Amado, capitão de longo curso. In: AMADO, Zélia Gattai; AMADO, Paloma Jorge; AMADO, João Jorge. *Um baiano romântico e sensual: três relatos de amor*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 103-161.

AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*. 1. ed. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

AMADO, Jorge. *As mortes e o triunfo de Rosalinda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

AMADO, Jorge. *Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador*. 1. ed. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

AMADO, Jorge. *Cacau: romance*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos: história moral e de amor*. 1. ed. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior*. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

AMADO, Jorge. *Mar morto*. 1. ed. 4. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2008c.

AMADO, Jorge. *O menino grapiúna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

AMADO, Jorge. *Os esposais de Adma: romancinho*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

AMADO, Jorge. *Os velhos marinheiros*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

AMADO, Jorge. *Tereza Batista cansada de guerra*. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

AMADO, Jorge. *Terras do sem-fim*. 1. ed. 6. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2008d.

AMADO, Zélia Gattai. Ai, que saudades de Jorge! In: AMADO, Zélia Gattai; AMADO, Paloma Jorge; AMADO, João Jorge. *Um baiano romântico e sensual: três relatos de amor*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 11-101.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. de Rogério Bettoni. 1. ed. 4. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Trad. de Maria Leticia Ferreira. 1. ed. 5. reimp. São Paulo: Contexto, 2019.

CASARES, Adolfo Bioy. Prólogo. In: BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvana (Orgs.). *Antología de la literatura fan-*

tástica. 2. ed. 1. reimp. Barcelona: Edhasa, 2011. p. 11-22.

COSTA, Sílvia Maria Fernandes Alves da Silva. *A vida escrita do poeta escravo Juan Francisco Manzano: caminhos, pedras e versos*. 2021. 204f. Tese (Doutorado em Letras)–Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.

EAKIN, Paul John. *Vivendo autobiograficamente: a construção da identidade na narrativa*. Trad. de Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2019.

FINNÉ, Jacques. Nossa herança. Trad. de Fábio Lucas Pierini. In: *La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1980. p. 19-40.

FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Primeiras publicações psicanalíticas (1893-1899)*. v. 3. Trad. de James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer; SOUZA, Carla Delgado. Cronologia. In: AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 331-334.

GUSDORF, Georges. Condiciones y límites de la autobiografía. Trad. de Ángel G. Loureiro. In: DOBARRO, Ángel Nogueira (Coord.). *Suplementos Anthropos. La Autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental*. v. 29. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991. p. 9-18.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. 2. ed. 8. reimp. São Paulo: Centauro, 2015.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. de Jaime Bruna. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. de Bernardo Leitão et al. 5. ed. 1. reimp. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. Trad. de Ángel G. Loureiro. In: DOBARRO, Ángel Nogueira (Coord.). *Suplementos Anthropos. La Autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental*. v. 29. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991. p. 47-61.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. de Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

SILVA, Luciana Morais da. *Novas insólitas veredas: leitura de A varanda do frangipani, de Mia Couto, pelas sendas do fantástico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WEINTRAUB, Karl J. Autobiografía y conciencia histórica. Trad. de Ana M. Dotras. In: DOBARRO, Ángel Nogueira (Coord.). *Suplementos Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental. v. 29. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991. p. 18-33.



DE COMO AS MALAS BATERAM À NOSSA PORTA

*Tânia Regina Oliveira Ramos
Roberta de Fátima Martins
Thalita Saldanha Coelho*

A UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina) sempre se mostrou para nós como o lugar onde se vive plenamente a contradição, a crítica e a ação. Ao mesmo tempo em que estamos integradas a um Departamento de Ensino, ao ensino presencial de graduação e a distância (EAD), o Programa de Pós-Graduação em Literatura nos integra ao Instituto de Estudos de Gênero (IEG) e à EAD, em que extensão e pesquisa nos levam para a experiência dentro e fora da Universidade, nossa produção acadêmica se fez a partir de projetos integrados em linhas de pesquisa, uma interação de jovens pesquisadoras e pesquisadores, orientandas e orientandos de IC, TCC, Mestrado e Doutorado e, especialmente, com a materialidade da literatura. Tradição e modernidade para pensar subjetividades, memória e história. Papéis e virtualidades. Pesquisamos e encaixotamos para (o) presente, digitalizamos e democratizamos a história e a literatura.

A luta pela criação e a consolidação do nuLIME – núcleo Literatura e Memória no Centro de Comunicação e Expressão da UFSC, em 1998, a garantia de um espaço físico pelo Departamento de Língua e Literatura Vernáculas, onde literatura e memória pudessem ser um espaço de aprendizagem e troca entre bolsistas de graduação, mestrandos e doutorandos, proporcionou a possibilidade de pesquisa com artefatos materiais. A imersão no nuLIME, o contato direto com acervos e arquivos pessoais¹ de intelectuais e escritores, o Portal Catarina e o Acervo

1. Uso como suporte a publicação da Fundação Getúlio Vargas, Travancas (2013).

de Jorge Amado permitem-nos estar dentro da UFSC e escutar o lá fora. Aprender a entender o passado e o futuro numa nova linguagem. Do que fazer ao *que fazer* de Paulo Freire: a prática que pensa a prática.

O núcleo Literatura e Memória da UFSC, nuLIME, do Centro de Comunicação e Expressão, da Universidade Federal de Santa Catarina, não imaginava que mais de 1500 páginas de correspondências, textos, rascunhos, manuscritos, poemas, de um período da história política brasileira (1941-1942), da história literária e da vida do escritor baiano, Jorge Amado, chegariam ao nuLIME como herança familiar deixada por uma militante comunista exilada em Montevidéu² e se transformariam em projeto de pesquisa, contemplado pelo Edital Universal do CNPq em 2012 e iniciado em 2013. Recebi essas mais de 1500 páginas pessoalmente de sua filha com a frase: “- Tânia, eu vou te dar a mala de Jorge Amado. Ofereci para dois professores que não a quiseram”. Dizemos quando nos lembramos desse momento: “- Como não amá-la?”.

A militante comunista foi guardiã desses documentos, quando da saída do escritor de seu autoexílio sul-americano, em 1942, sem que nunca mais tivesse ele manifestado interesse em receber esse material, mesmo depois de sua volta definitiva ao Brasil. Em plena ditadura de Getúlio Vargas, Jorge Amado havia se autoexilado na Argentina e no Uruguai, nos anos de 1941 e 1942, para escrever a biografia do líder comunista Luis Carlos Prestes. Esse histórico justifica a intensa e discreta leitura que fizemos no ano do centenário do escritor, como também justifica a não divulgação detalhada do material e a garantia de que todos os documentos fossem formalmente vinculados a uma pesquisa institucional e a um trabalho extremamente necessário de recuperação, restauração, digitalização e catalogação, com informação e autorização da Fundação Casa de Jorge Amado.

Antes mesmo de qualquer texto ou evento que começasse a apresentar o material a pesquisadores foi necessário conhecer o seu conteúdo, possibilitado pelas leituras teóricas a partir da linha de pesquisa Subjetividade, História e Memória do Programa de Pós-Graduação em Literatura e ao trabalho que já se desenvolvia no nuLIME, o que nos proporcionaria o entendimento teórico e crítico das possibilidades das fontes e de acervos como esse, a partir da interlocução e de uma biblio-

2. Ramos (2012) e Ramos (2014).

grafia disciplinar esclarecedora sobre memória, esquecimento, história da literatura, história literária, histórias de vida, arquivos.

Sabíamos também da dimensão da pesquisa e da possibilidade de integrar estudantes de graduação, de Mestrado e de Doutorado na leitura, organização e catalogação destes documentos, que não só permitiriam uma releitura da literatura engajada de Jorge Amado, como permitiriam o conhecimento da comunidade de destinos dos exilados políticos do período, através das correspondências, que fazem parte desse material. Era um *corpus* rico e amplo. Melhor seria considerar que, organizado, e disponibilizado para pesquisa, se tornaria um trabalho de aprofundamento gradativo, por meio de novos projetos, sejam eles de discentes ou de docentes, resultando daí ensaios, publicações, TCCs, dissertações e teses. Os professores Dr. Antônio Dimas, da USP, e a Profa. Dra Maria Eunice Moreira, da PUC RS, foram os primeiros professores fora da UFSC a conhecer o Acervo. Mas nele estiveram dois grandes nomes referências nos estudos literários brasileiros: Dr. Eduardo Assis Duarte e Dra. Telê Ancona Lopez. É a esse contexto de pesquisa que datiloscritos, manuscritos, impressos de uma comunidade de destinos no exílio político, entre 1941 e 1942, em Buenos Aires e Montevidéu, passou a ser integrado. Dentre tantos documentos da vida literária e militante desse período, chamou-nos atenção especialmente os fragmentos de parte dos originais da biografia de Luis Carlos Prestes, textos jornalísticos, pesquisas históricas, tratativas editoriais, correspondência com tradutores, palestras, recortes de jornal, rascunhos, notícias³. Há capítulos originais de um dos romances até então inédito de Jorge Amado, *Terras do Sem Fim*. Vale esclarecer que as páginas avulsas encontradas à frente dos originais contêm o nome de *São Jorge dos Ilhéus*. Há um romance inédito inacabado, *Agonias da Noite*, que não tem a ver com o romance que posteriormente foi publicado pelo autor e recebeu esse nome. Há também correspondências em torno da escrita do livro, há tratativas editoriais, correspondências familiares. Damos destaque a uma carta, endereçada ao *companheiro, camarada*, Tourinho. Nela, Jorge Amado, consciente do que seria escrever uma biografia por encomenda motivada por uma explícita admiração e por um ideário político, afirma: “*Como você sabe estou escrevendo uma*

3. Ramos (2013).

biografia de Prestes. Parece que não vae (sic) ser ruim. Estou gostando mais ou menos do que já está escrito"⁴. Interessante mesmo é entender por esse material os caminhos da construção heroica de Luis Carlos Prestes, a motivação que levou a publicação da biografia em espanhol e como a obra entrava clandestinamente no Brasil até a sua publicação em português com o título *O Cavaleiro da Esperança*.

O desejo inicial de Jorge Amado, como se constata na projeção de sua obra futura, seria chamar o livro de *O ABC do Cavaleiro da Esperança* (não Cavaleiro da Esperança como posteriormente o foi), o que se constata numa nominata feita por ele mesmo, em uma das páginas datilografadas. Entre a biografia oficial, a fala do autor, uma entrevista de Jorge Amado ao semanário espanhol Brecha, em 23 de abril de 1993, a leitura de *Navegação de Cabotagem* que fizemos e os documentos que tenho em mãos, algumas dessas questões podem ser reavaliadas e/ou comprovadas: toda a documentação do acervo prova que o livro *A Vida de Luis Carlos Prestes* foi escrito por incumbência do Partido Comunista e a ida para o exílio está intimamente relacionada com essa missão. A documentação comprova também que Jorge Amado morou em 1941 em Buenos Aires e entre fevereiro e dezembro de 1942 em Montevideú. A fotografia de seu passaporte publicada em *Navegação da Cabotagem* com a saída de Buenos Aires em fevereiro de 1942 igualmente prova que o ano de 1941 dedicado à escrita de *A Vida de Luis Carlos Prestes* foi passado em Buenos Aires, o que lhe permitiu constituir laços, relações sólidas como demonstram as cartas mandadas pelo seu tradutor Pompeu Borges.

O Acervo contém além das páginas de contribuições para a pesquisa sobre o líder da Coluna, tratativas de publicação e de tradução, pedidos clandestinos do envio do livro para o Brasil, correspondência da família de Prestes, entre tantos outros documentos que dizem respeito mais diretamente a Jorge Amado, contendo páginas de ficção, poemas, esboços, palestras, crônicas em jornal, recortes, folhetos, correspondência particular, panfletos, manifestos de e entre militantes comunistas no exílio. Para ilustrar, por exemplo, a inserção de Jorge Amado no mercado editorial argentino e a sua percepção da

4. Há um artigo no livro sobre a biografia de Luiz Carlos Prestes, escrita por Jorge Amado, e explica esta autocrítica do escritor.

América Latina no período, há uma carta de Jorge Amado, datada de 06 de maio de 1942 (Montevideú), em que ele escreve para uma pessoa chamada Miguel, falando da importância da *Editorial Claridad*, de Buenos Aires, que publicou o seu livro *La Vida de Luis Carlos Prestes* em espanhol, com o seguinte comentário: “é a editora da inteligência jovem da América Latina”.

Na exposição de Jorge Amado no Museu de Língua Portuguesa em São Paulo, tivemos oportunidade de constatar⁵, na construção da linha do tempo da vida do autor, que, no que se referia ao período entre 1941 e 1942, há apenas breves registros: “Viaja à Argentina e ao Uruguai. Colabora com os periódicos portenhos *La critica* e *La Sud*.” (referente a 1941) e “Publica em Buenos Aires *A Vida de Luís Carlos Prestes (1942)*. Diz ainda um dos cartazes da exposição: “Embora editado em espanhol o livro é vendido clandestinamente no Brasil” (em referência a 1942 antes e seu retorno ao Brasil). O próprio autor pouco falava desses dois anos, silenciara sobre essa fase de sua vida. Esse vazio, essa lacuna se justifica pela história contida nessa “Mala”, imagem que melhor representa a pesquisa, porque no ato da doação assim foi a expressão usada. O silêncio de Jorge Amado sobre o período se deu depois de seu segundo exílio, já casado com Zelia Gattai, talvez pelo seu desencanto com o Partido Comunista, mas muito mais pelo fim da polarização entre direita e esquerda nos anos 50, depois do fim da Segunda Guerra Mundial. E inegavelmente por questões de foro íntimo. Em 1947, o PCB foi declarado ilegal e seus membros foram perseguidos e presos. Jorge Amado se exilou então na França com a família, onde ficou até 1950, quando foi expulso. De volta ao Brasil, em 1955, afastou-se da militância política, sem deixar os quadros do Partido Comunista. Dedicou-se, a partir de então, inteiramente à literatura. Foi eleito, em 6 de abril de 1961, para a cadeira de número 23, da Academia Brasileira de Letras, que tem por patrono José de Alencar e por primeiro ocupante Machado de Assis. O escritor baiano morreu em Salvador, no dia 6 de agosto de 2001. Foi cremado

5. Além de reportagens televisivas arquivadas no *youtube*, a bolsista-estagiária, Thalita da Silva Coelho, pesquisadora do Acervo, hoje doutoranda, fez várias fotos comprovadoras e importantes para a pesquisa. Registramos uma das amostras visuais da exposição <https://www.youtube.com/watch?v=fWHNp9uizjU> Acesso em 10 de agosto de 2012.

conforme seu desejo, e suas cinzas foram enterradas no jardim de sua residência na Rua Alagoinhas, no dia em que completaria 89 anos.

A leitura atenta desse material pode dialogar com a importante biografia escrita sobre ele⁶ e dar a possibilidade de avaliar o contexto político, cultural, histórico dos comunistas nos dois países vizinhos, Argentina e Uruguai, bem como a solidariedade e afetividade repercutiam nessa produção do exílio, como a censura agia, como o medo levava ao anonimato, ao silêncio e às estratégias de trocas produzidas pela linguagem escrita. Entre a biografia oficial, fruto de exaustiva pesquisa, a fala do autor, nessa entrevista ao semanário espanhol Brecha, em 23 de abril de 1993, a leitura de *Navegação de Cabotagem*, com raríssimas passagens referentes a 1941-1942, quase síntese do que ele chamaria de “apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei” e os documentos que o acervo contém, algumas questões podem ser reavaliadas e/ou comprovadas pela Mala⁷.

Alfredo Bosi, em “O Tempo e os Tempos” ensaio da coletânea *Tempo e História* comparava datas com pontas de *icebergs*. A história do Partido Comunista do Brasil está sempre sendo revista. A obra de Jorge Amado está publicada em várias reedições. No centenário de nascimento, seu nome teve o merecido destaque na mídia e na academia. O nome próprio apareceu nas capas e cartazes, um nome cartorialmente registrado. Os recortes de jornais, a memorabilia, a correspondência, as anotações, os apontamentos editoriais, os segredos, os inéditos, os rascunhos, os datiloscritos por sua vez, guardados, funcionam como palimpsestos, possibilidades de origem, como monumento, como documento.

Estão aqui reunidas fabulações e narrativas biográficas construídas a partir de fragmentos materiais das 1.543 páginas de documentos⁸. São artigos feitos para o livro ou para periódicos, são projetos publicados e pesquisas em andamento, capítulos de dissertações e teses, datados como requer uma boa pesquisa. *Work in progress* di-

6. Destacamos a recente e completa biografia escrita por Josélia Aguiar (2018).

7. Ramos (2012 b).

8. Durante todo o processo de organização e catalogação por Roberta Martins e Marina Siqueira Drey, após a primeira catalogação feita por Thalita Saldanha Coelho oscilamos no quantitativo de documentos. No início de 2020, chegamos ao total de 1.543 documentos catalogados. Esta oscilação quantitativa repercute nos artigos e ensaios, conforme o período em que a pesquisa foi efetuada no nuLIME entre 2012 e 2019.

ríamos, um texto dialogando com o outro e essa é a riqueza do que aqui trazemos. Dessa nova organização, contabilizamos 1543 páginas. Um número revisitado tantas vezes que parece difícil imaginar que mudará. Sobre estes documentos, o quadro abaixo, retrata, de forma simplificada, como estão divididos.

Quadro 01: O Acervo em Números

Acervo Mala de Jorge Amado em números

Literatura	764
Correspondência	402
Textos políticos	79
Pessoais	9
Publicações	225
Editor	13
Visuais (fotografias e figuras)	47
Outros	4
Total	1543

Embora, estejamos sugerindo essa classificação, é importante mencionar que, além dela estar sujeita a interpretação de cada pesquisador, existem fronteiras tênues e móveis que fazem com que determinados documentos ocupem mais do que uma categoria. Para fins didáticos, escolhemos aquela cujas características eram mais predominantes. Mas, existem, por exemplo, cartas que são textos políticos, poemas que se enquadram nesse mesmo espectro. Como o objetivo, agora, é apenas apresentar o Acervo em números, entendemos que a melhor opção é pela característica mais evidente de cada item, a fim de diminuir as categorias e possibilitar aos futuros pesquisadores transitarem entre essas fronteiras que, às vezes, afasta e em outras aproxima. Nossa intenção era minimizar os efeitos da crise que se abate sobre a ciência brasileira e especialmente aquelas realizadas em campos que não servem diretamente aos interesses do capital, como é o caso dos estudos literários. Nosso Acervo sobrevive com o esforço e a dedicação dos nomes próprios aqui elencados, debruçadas sobre a trajetória de um dos mais reconhecidos escritores brasileiros, ou seja, de uma parte importante da nossa história.

Os autores presentes no Acervo são, em grande parte, latino-americanos, majoritariamente homens, que conviveram com os comunistas exilados entre Argentina e Uruguai, entre 1941 e 1942. Impossível no espaço de um artigo descrevermos o seu conteúdo. Optamos por exemplificar através de um recorte a parte literária: no Acervo, 119 documentos são poemas escritos ou atribuídos aos hóspedes da Mala de Jorge Amado, vestígios da memória nacional, de poesia brasileira e latino-americana e a contribuição da literatura engajada e militante desses poetas. Entre os visitantes, temos: Adelmo Botto Aparecido, Alberto Soriano Thebas⁹, Sofia Arzarello¹⁰, Felipe Nóvoa, Alejandro Laureiro, Julio J. Casal, Victor, Aydano Couto Ferraz, F. Alvarez Allonso, Gisleno Aguirre, Mario Castellanos, Jesualdo e Otto Benitez¹¹. Temos ainda Virgílio Cezar, que aparece como autor de um livro de poemas. Também constam 25 documentos sem autoria confirmada.

A partir do mergulho nas personagens do romance inacabado e inédito contido na Mala, de autoria de Jorge Amado, acabamos encontrando uma outra bagagem extraviada. Na narrativa do levante comunista, o escritor baiano descreve a história de um grupo de militantes que se prepara para o chamado às armas. Entre as poucas mulheres presentes no enredo, Maria Franco se destaca como a única construída de forma complexa e relevante, apresentando-se como muito mais do que uma casca vazia a ecoar as vozes masculinas. A hipótese que se

9. Alberto Soriano Thebas nasceu em Santiago del Estero, mas passou a infância e juventude em Salvador da Bahia. Ainda jovem, iniciou seus estudos musicais no Conservatório de Música. Essa formação acadêmica, somada a um contato permanente com expressões musicais de origem afro cultivadas pelo povo baiano, marcou-o pelo resto de sua vida também dedicado à pesquisa etnomusicológica, jornalismo e ensino. Publicou o livro *As Cinco Chegadas da Mãe*, livro da *Água*, prólogo de Jorge Amado e ilustrado por Augusto Torres. Além de numerosas obras sinfônicas, para solista e orquestra, coral e música de câmara, Soriano é autor de concertos para conjuntos de violões. Durante a ditadura militar uruguaia foi deportado para a Argentina, estabelecendo-se na cidade de Concepción del Uruguay, na província de Entre Ríos, onde fundou a Escola Municipal de Música e lecionou no Colégio Justo José de Urquiza, até poucos antes de sua morte em 16 de outubro de 1981. Alberto Soriano é autor de mais de cem artigos sobre etnologia musical, publicados no suplemento dominical do jornal *El Día de Montevideo* e em revistas especializadas como a *Polifonía Argentina* e a *Revista Musical Chilena*.

10. Escritora e docente uruguaia, fundadora da AIAPE, Associação de Intelectuais, Artistas, jornalistas e escritores do Uruguai.

11. Em pesquisa inicial, não conseguimos ainda encontrar a biografia desses poetas.

desvela é de que Maria Cruz, personagem essencial para a narrativa da Mala e com quem Jorge Amado mantém um relacionamento entre 1938 e 1942, serviu de inspiração para a criação literária do romance. Após longa pesquisa e insistência, enfim, em janeiro de 2021, Thalita Coelho consegue o contato da família de Maria e Pompeu Borges, podendo, então, alargar os horizontes biográficos destes. Após conversa inicial com um dos netos do casal, José Eduardo e com seu filho mais velho, Luiz Fernando Cruz Marcondes, surge uma Mala completamente nova, antes guardada no armário do escritório de Pompeu: 1013 documentos que pertenceram a Maria José Cruz Borges, entre eles correspondências de Jorge Amado, textos literários inéditos, originais de ABC de Castro Alves, recortes de jornal com notícias sobre o escritor e Maria em Buenos Aires, documentos pessoais de Pompeu Borges e algumas fotos que mostram Jorge Amado e Maria Cruz em Buenos Aires, no ano em que viveram juntos às margens do Prata, entre outros vestígios incríveis da vida literária do escritor - como convites de banquetes aos escritores, organizados pelo periódico Dom Casmurro, e um rascunho manuscrito da canção *É doce morrer no mar*, escrita por Jorge Amado e gravada por Dorival Caymmi

A Mala de Maria não só preenche lacunas deixadas pela biografia de Jorge Amado ou pelo Acervo, mas torce as narrativas e dá vazão a fabulações inúmeras, principalmente as que versam sobre a relação do baiano com a paranaense tão misteriosa e apagada da história do escritor. O arquivo é testemunha do afeto construído durante a ditadura do Estado Novo, bem como da vida literária e política carioca e portenha; os textos de Amado, inúmeros dedicados a Maria, muitas vezes representada por Iemanjá, a orixá da **calunga grande**¹², protetora dos marinheiros, mãe de todos os **orís**¹³; Inaê ou Negra, como é chamada por Jorge Amado nas correspondências trocadas, Maria é revelada, na materialidade desse arquivo que guardou com tanto cuidado, e nas narrativas de família compartilhadas por Luiz Fernando com tanta

12. "Calunga grande é o mar, a enormidade de seu destino e de seu horizonte. Calunga pequeno é a terra que recebe esses corpos e os transforma em semente. Mas no caso da escravidão, reinventada no Novo Mundo, a terra tragou os corpos desses milhares de cativos, que foram antes transformados em prisioneiros, brutalizados pela violência desse sistema que supôs a posse de um homem por outro." (SHWARCZ, 2001, p. 227)

13. *Orí*, em iorubá, significa "cabeça". Nas religiões de matriz africana como o Candomblé e a Umbanda, o orí é regido e cuidado pelos orixás regentes de cada indivíduo.

confiança em nosso trabalho. Desdobra-se aqui outras inúmeras narrativas possíveis e que são frutos deste romance sem fim.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Josélia. *Jorge Amado. Uma biografia*. São Paulo: Editora Todavia, 2018, 640 p.

Carlos Eugênio Marcondes de Moura. *A travessia da Calunga Grande. Três séculos de imagens sobre o Negro no Brasil. (1637-1899)*. São Paulo, Edusp, 2000, 694 pp. Resenha de: SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. A travessia da Calunga Grande: Três séculos de imagens sobre o Negro no Brasil. (1637-1899). *Revista Antropol.* 44 (2) • 2001. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ra/a/z3Pbw8kqTz7ZgZrzYmTMmKx/?lang=pt>>. Acesso em 04 ago. 2021.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. “A Mala de Jorge Amado e outros achados”. Participação em Mesa Redonda no *XI Congresso Internacional de Crítica Genética*. UFSC, 18.06 a 21.06, 2013.

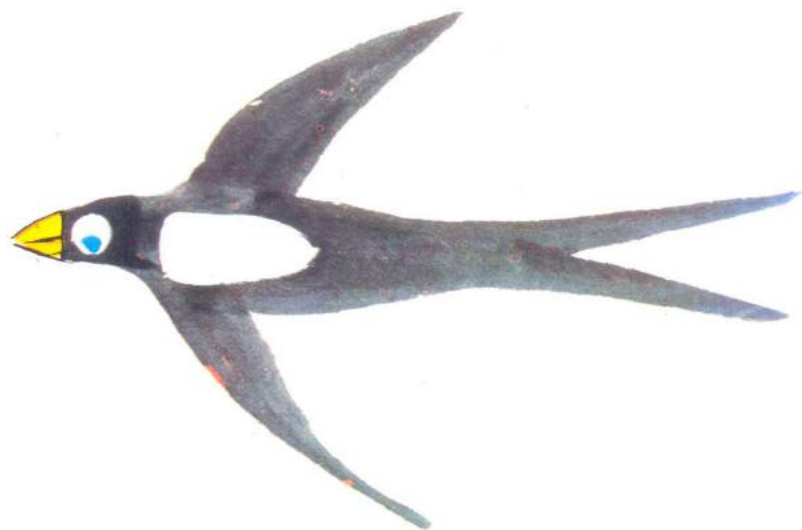
RAMOS, Tânia Regina Oliveira. “Fragmentos de uma história ainda não escrita: Jorge Amado e o Partido Comunista”, 1941-1942. In *Navegações*, Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa, PUC RS e Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, Porto Alegre, volume 5, n. 2, julho-dezembro 2012, p. 156-162.

Ramos, Tânia Regina Oliveira. *Do trabalho inacabado e das histórias a escrever: acervo Jorge Amado*. In: XXIX Encontro Nacional da ANPOLL. UFSC, 09, 10 e 11 de junho de 2014.

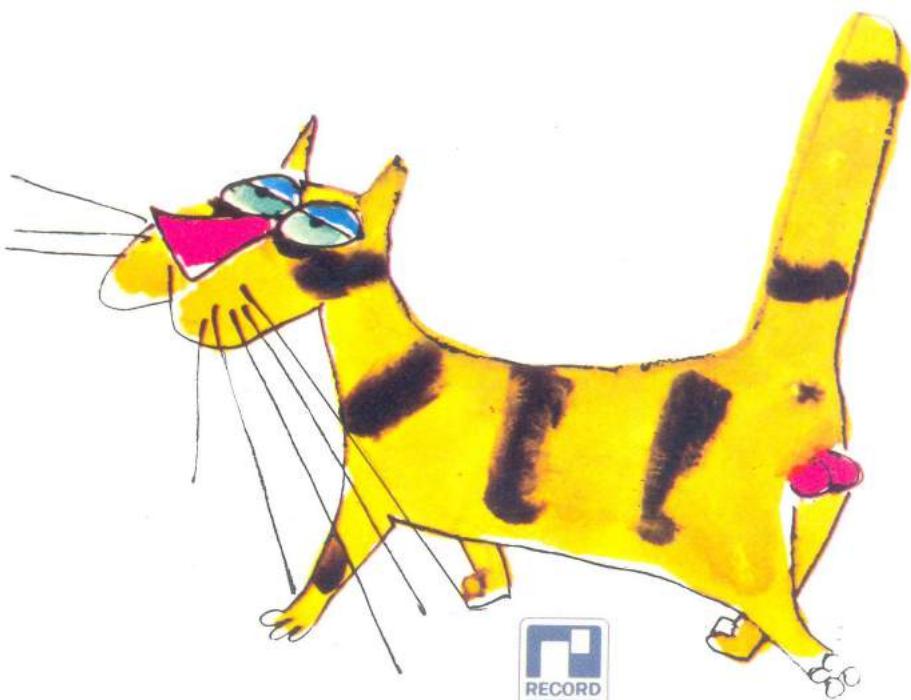
RAMOS, Tânia Regina Oliveira. *Jorge Amado: a mesma história tantas vezes lida*. In: XXVIII Encontro Nacional da ANPOLL. UFF, 10-13 de julho de 2012.

TRAVANCAS, Isabel et alii. *Arquivos Pessoais. Reflexões Multidisciplinares, e Experiências de Pesquisa*. RJ: FGV, 2013.

JORGE AMADO



O Gato Malhado
e a Andorinha Sinhá:
Uma História de Amor



OS PARADOXOS DA FÁBULA EM O GATO MALHADO E A ANDORINHA SINHÁ

Wanderson Lima

I

A figura de pensamento *paradoxo* abarca um universo muito amplo de uso. A contradição inconciliável, sua essência, serve para produzir humor e descontração, bem como para simbolizar estados de espírito confusos, mas, talvez, seu uso mais notável seja para revelar as profundidades que a linguagem lógica e racional não pode apreender. Os *loci* mais famosos do paradoxo, por isso, são a experiência mística (Mestre Eckhart, Juan de la Cruz, Teresa d'Ávila) e o pensamento dialético (Nagarjuna, Hegel, Marx). Publicada originalmente em 1979, a obra infantil *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, de Jorge Amado, sustenta-se sobre um conjunto de paradoxos que a tornam um dos exemplares mais densos e complexos da literatura infantil brasileira. E, ao dizer isto, nem de longe afirmo se tratar de uma obra pesada, maçante, abusivamente séria – pelo contrário, nela a derrição, a sátira social e a metalinguagem transformam o texto num exercício de puro ludismo, numa literatura que reivindica sua liberdade de expressão, contra o academicismo, e a liberdade humana, contra as normas morais e religiosas. O paradoxo aqui, nesta obra amadiana, trabalha para revelar as profundas contradições que alicerçam nossa sociedade burguesa capitalista.

O autor narra, nesta obra, uma história de amor improvável entre um gato e uma andorinha cujos valores e comportamentos destoam bastante do padrão moral do mundo social que fazem parte; a partir desta versão fabulesca de *Romeu e Julieta*, Amado, explorando paradoxos, constrói uma crítica de dupla visada: ao uso da moral e do farisaís-

mo religioso, por parte de um grupo privilegiado, com o fim de justificar diferenças e naturalizar preconceitos e à crítica literária beletrista e normativista.

Jorge Amado elabora um mito de origem interessante, embora pouco crível, para o nascimento de *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*. Diz o autor, na abertura do livro, que este foi escrito como um presente de aniversário ao filho, João Jorge, ao completar um ano de idade, sem intenção ulterior de publicar. Afirma também que a obra ficou esquecida por anos e que as belas ilustrações de Carybé foram o estímulo para publicá-la. Acrescenta ainda que não retocou o texto, porque, se o fizesse, ele perderia sua “única” qualidade – “a de ter sido escrito simplesmente pelo prazer de escrevê-lo, sem nenhuma obrigação de público e de editor” (AMADO, 2008, p. 10).

No presente texto, pretendo discutir dois paradoxos que sustentam o texto, buscando neles distintas e complementares camadas de leitura da obra. Antes de enunciar estes paradoxos, porém, cumpre afirmar que aquela encenação de humildade e de despreensão, ensaiada por Amado na apresentação do texto, intitulada “Uma palavra”, é um estratagema digno de desconfiança, uma escusa para o leitor aceitar a obra como um texto espontâneo e improvisado e ser condescendente com sua estrutura volúvel e eivada de paradoxos. Pode-se deduzir daí tanto uma insegurança do autor quanto à qualidade ou aceitação de obra quanto uma estratégia (inconsciente?) de manipulação do leitor.

Na verdade, sob o rótulo de literatura infantil e vendendo-se como escrito de ocasião, *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* apresenta uma complexidade narrativa pouco comum na obra de Jorge Amado e discute com argúcia temas de primeira grandeza, presentes nas obras “sérias” do autor – como o problema da liberdade numa sociedade dividida em classes. O prólogo “Uma palavra”, pois, deve antes ser aproximado do que fizeram Oswald de Andrade em *Serafim Ponte Grande* e Vladimir Nabokov em *Lolita* – isto é, pseudoapresentações de suas obras com o fito de confundir o leitor.

Há nas digressões, parênteses, saltos narrativos, falsos mitos e jogos metalinguísticos (incluindo um falso exercício de crítica para satirizar o academicismo) de *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* muitas reminiscências do *Memórias Póstumas* de Machado de Assis e do *Ma-*

cunáima de Mário de Andrade. O narrador brinca com a expectativa do leitor, dissemina pistas falsas, enxerta na obra histórias alheias à trama principal e, sobretudo, ironiza muito.

II

Passemos, porém, aos paradoxos, foco deste estudo. Enuncio o primeiro deles: o ponto de partida do Jorge Amado é a fábula, gênero anti-quíssimo, mas o autor salpica a estrutura¹ desta com elementos diversos, da paródia à poesia, do apólogo ao melodrama. Assim, aos poucos vai acumulando digressões, sátiras sociais e reflexões metalinguísticas, de modo que temos ao final um enredo não-linear, de estrutura composta e complexa² – exatamente o inverso do que se espera de uma fábula, cuja estrutura narrativa é elementar, o apelo moral é simples, quando não simplório, e antes de exhibir qualquer refinamento técnico se apoia em padrões elementares das narrativas de tradição oral.

Pode-se dizer que Amado *contamina* a estrutura da fábula com as técnicas avançadas do romance moderno. O expediente não é novo; exemplo modelar é a clássica obra de George Orwell, *A revolução dos bichos* (*Animal Farm*) – ainda que, do ponto de vista da experimentação com a estrutura narrativa, a obra em tela do escritor brasileiro seja mais ousada. Clemilta da Cruz, num estudo acadêmico sobre o gênero, afirma que “algumas fábulas nos tempos hodiernos foram re(interpretadas) em forma de paródias, por autores como Jô Soares e Millôr Fernandes, dando uma nova ‘cara’ aos textos de origens antigas, pois a ideia de que a fábula encerra um fato ‘intocável’ e ‘inquestionável’ já caiu por terra” (2017, p. 34). Eis aí em síntese o *modus operandi* do escritor baiano em *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*.

Este primeiro paradoxo aponta para um dos motivos críticos centrais que Jorge Amado evoca em sua história: a crítica ao academicismo

1. Neste ensaio, uso o termo *estrutura*, por comodismo e economia verbal, como sinônimo de sequência narrativa, padrão narrativo ou encadeamento do enredo. Não trato de estrutura, aqui, como unidade cujo sentindo é relacional, isto é, presumível da sua relação com outras unidades; logo, não me pauto no uso comumente dado ao termo pela tradição da crítica estruturalista.

2. Santos (2020), a partir de outros paradigmas e levantando outros problemas sobre o texto de Jorge Amado, discute a discurso híbrido em *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*. Nadel (2019), em sua discussão, situa esta mesma obra no conjunto da obra infantojuvenil de Amado.

e sua obsessão purista, bem como à certa crítica normativista produzida em jornais e universidades. De modo sorrateiro, Amado se vinga dos seus detratores, tanto os puristas da língua quanto a crítica universitária – ambos simbolizados na figura do Sapo Cururu, “Doutor em Filosofia, Catedrático de Linguística e Expressão Corporal, cultor de *rock*, membro de direito, correspondente e benemérito de Academias nacionais e estrangeiras, famoso em várias línguas mortas” (2008, p. 15). O dissimulado narrador, a todo instante, comenta o próprio andamento do enredo se desculpando junto ao leitor por não seguir os padrões exigidos de uma boa narrativa. Este expediente é, ironicamente, uma ácida réplica ao normativismo da crítica que, ao invés de analisar o texto como produto, prefere confrontá-lo com um suposto padrão que o autor, por um motivo ou outro, não seguiu. É o que fica bastante explícito no capítulo intitulado “Parênteses crítico”, no qual o narrador dá voz ao Sapo Cururu, que julga o soneto que o Gato Malhado escreveu. Eis um trecho:

Imperdoável, sobretudo, porém, o fato criminoso evidenciado no primeiro quarteto do aludido soneto de autoria do Gato Malhado, claro e clamoroso plágio de inconveniente canção carnavalesca que assim se escreve: A baratinha Yayá,/ A baratinha Yoyô,/A baratinha bateu asas/ e voou. O plagiário [...] não satisfeito em plagiar, fê-lo copiando versos de baixa extração, versos da população indigna. Se as forças do seu intelecto revelavam-se frágeis para conceber primorosa obra poética, então, pelo menos, plagiasse os grandes mestres, como por exemplo Homero, Dante, Virgílio, Milton ou Basílio de Magalhães (AMADO, 2008, p. 93).

Aqui Jorge Amado dirige sua sátira acerba, valendo-se do Sapo, a um modelo de crítica que, não bastasse o pedantismo, se compraz em emitir juízos de valor, em confrontar o texto com normas estéticas e valores morais prévios à leitura, e não em problematizar os fundamentos do discurso literário, como quer Luiz Costa Lima. A tarefa do crítico, para Costa Lima (1981), não pode ser a de “juiz da produção alheia” (p. 199); não basta condenar ou louvar uma obra com base em normas não demonstradas, nem exigir que haja convergência de credos e crenças entre o autor e o sujeito que produz a crítica. Mas é justamente isso que se vê com frequência, especialmente entre os críticos que se

põem nos limites do espectro político, seja na extrema esquerda seja na extrema direita.

O segundo paradoxo consiste no fato de que Amado usa a estrutura da fábula, que pressupõe o reforço explícito de uma moral de fundo tradicional, quando não conservadora, para criticar o tradicionalismo e o conservadorismo moral. Neste ponto, *O Gato Malhado e Andorinha Sinhá* é uma obra que deve causar mal-estar na vertente conservadora de nossa crítica literária e cultural, pois aqui, tanto quanto nas obras adultas, o autor baiano levanta uma ampla discussão sobre os mecanismos de dominação de classe.

As posições de Amado são muito claras em *O Gato Malhado e Andorinha Sinhá*, e seu modo de expressá-las, embora tenha por intermédio a ironia e a sátira social, não deixa de ser contundente. O autor rebela-se contra o farisaísmo religioso, satirizado através do Reverendo Papagaio; contra a hipocrisia da família tradicional, que disfarça o purismo de classe e os interesses escusos sob o véu da moral, como fica claríssimo no diálogo dos Patos³; contra o casamento arranjado, que tolhe a espontaneidade do amor romântico em prol de arranjos familiares com o fito de manter padrões sociais e econômicos, como fazem os pais de Sinhá; contra a desfaçatez da exploração e a ingratidão contra os que fazem o trabalho sujo – no caso, a falta de reconhecimento de todos quando o Gato Malhado espanta a Cascavel.

Mas, sobretudo, *O Gato Malhado e Andorinha Sinhá* é uma narrativa sobre o preconceito racial e de classe. Neste sentido, vale apontar duas estratégias simbólicas muito eficientes usadas por Jorge Amado. Primeiro, o fato bastante acentuado, inclusive no título, de o gato ser malhado, isto é, mestiço. Ele é *mulato* – termo de extração pejorativa, é o mestiço, o protótipo do humano em degeneração, segundo as teorias racistas nascidas no século XIX, tendo como ponta de lança o Conde de Gobineau, e que adentram nos primeiros anos do século XIX. O segundo, que metaforiza muito bem a diferença de classe entre o casal, é o fato de a Sinhá sempre está no alto e o Malhado embaixo. Há um des-

3. “O Pato dizia à Pata Pepita: ‘Reprovo o desairoso proceder dessa tonta Andorinha. É perigoso, imoral e feio. Conversa com o Gato como se ele não fosse um gato. Logo com o Gato Malhado, criminoso nato, lombrosiano’. E a Pata Pepita assim respondia ao Pato Pernóstico: ‘Pata com pato, pomba com pombo, cadela com cão, galinha com galo, andorinha com ave, gata com gato’ (AMADO, 2008, p. 52).

nível de classe disfarçado de desnível natural – ou melhor, a sociedade naturaliza o que foi produzido socialmente, processo que podemos chamar, no jargão marxista, de ideologia⁴.

Os pássaros naturalmente vivem no alto das árvores e os gatos naturalmente no chão, assim como estes são predadores daqueles – isto na natureza, pois na fábula essa escolha, principalmente numa que subverte os padrões do gênero e traz alta dosagem de ironia e sátira, constitui um símbolo, isto é, um signo capaz de revelar uma totalidade que a linguagem direta não o poderia fazer⁵. Malhado e Sinhá, gato e andorinha, performam uma dialética incapaz de produzir síntese entre suas várias díades: juventude x mocidade; natureza x cultura; pobreza x riqueza; mestiço x raça pura; liberdade x tradição; povo x nobreza; terra x ar. Como não surpreende em Jorge Amado, a impossibilidade de síntese deve-se a um modelo social que divide os indivíduos em classes antagônicas e, fazendo isso, abre espaço para a desigualdade, que por sua vez produz o preconceito.

III

A fábula *O Gato Malhado e Andorinha Sinhá*, que promete de início ser uma história de amor, um melodrama do amor impossível, é na verdade um estudo sobre o problema da liberdade. A liberdade não pode ser uma decisão deliberada do indivíduo se a sociedade não apresenta condições de ele exercê-la. No início da narrativa, o Gato Malhado não entende bem, ou dar pouca bola, para o modo como é tratado, uma vez

4. Uma discussão sucinta sobre ideologia pode ser encontrada em Chauí (2013). Diz a autora: “A ideologia é um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (ideias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros de uma sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer. Ela é, portanto, um conjunto de ideias ou representações com teor explicativo (ela pretende dizer o que é a realidade) e prático ou de caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros de uma sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, políticas e culturais, sem jamais atribuí-las à divisão da sociedade em classes, determinada pelas divisões na esfera da produção econômica. Pelo contrário, a função da ideologia é ocultar a divisão social das classes, a exploração econômica, a dominação política e a exclusão cultural” (CHAUI, 2013, p. 145).

5. Sobre o símbolo como revelador de uma totalidade que a linguagem comum não pode enunciar, ver Eliade (1991) e Ricoeur (2016).

que ele ainda não pode penetrar na engrenagem social que o pune por ele ser um sujeito livre.

Mas essa liberdade inicial, mal suportada, tem seu limite quando ele se enamora pela Andorinha Sinhá. Neste ponto, a distância prudente, entre o preconceito de classe e o terror sagrado, que aquele microcosmo social mantém dele já não é suficiente; é preciso evitar um desastre eminente. E aí, sob o manto da moral e com as bênçãos clericais, a família tradicional é salva do risco de impureza. O canoro Rouxinol, de nobre talhe, salvou o dia. A Andorinha Sinhá, incapaz de se rebelar contra os valores do clã, viverá uma vida postiça que não escolheu, com quem não escolheu; o Gato Malhado, cuja metamorfose consistiu a adocicar o coração aos outros, quando se enamorou, percebeu quão vão foi sua transformação, pois o problema era muito mais amplo, e a raiz muito mais funda: a condição de pária nunca é uma questão de mera escolha, como quer a ideologia liberal da autoajuda; ao Gato Malhado, consciente ou ao menos semiconsciente ao fim do impasse que lhe atravanca a realização amorosa, só restou o atalho rumo à Cascavel.

Por outro ângulo, a obra, com os seus jogos metalinguísticos e seu vezo paródico, é também uma vindicação da liberdade no âmbito da criação, bem como uma recusa da crítica como prática normativista, judicativa. Pulsa aqui o temperamento romântico de Jorge Amado em sua defesa da liberdade de criação e sua ojeriza à esterilidade da nossa tão beletrista e tão brasileira tradição bacharelesca.

Ao fim da história, a epígrafe da obra pode ser entendida no outro ângulo:

O mundo só vai prestar
Para nele se viver
No dia em que a gente vir
Um gato maltês casar
Com uma alegre andorinha
Saindo os dois a voar
O noivo e sua noivinha
Dom Gato e dona Andorinha

Se, de início, esta estrofe de Estêvão da Escuna nos parece uma tirada humorista, ao final do texto ela se transmuta em utopia política

e amorosa, âmbitos que em Jorge Amado costumam estar imbricados.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *O Gato Malhado e Andorinha Sinhá*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2008.

CHAUÍ, Marilena. “Crítica e ideologia”. In: *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2013.

CRUZ, Clemilta Carneiro da. *O Gênero Fábula: um estudo na perspectiva discursiva*. 2018. 42 f. Trabalho de Conclusão de Curso. Instituto de Letras. UFBA – Salvador. Disponível: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/25227>. Acesso em 15 jan. 2022.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

NEDEL, Paulo A. A literatura infantojuvenil de Jorge Amado. *Juçara*, v. 3, n. 1, p. 235-248, 2019. DOI: 10.18817/rlj.v3i1.1923. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/1923>. Acesso em: 15 jan. 2022.

RICOEUR, Paul. “O símbolo dá o que pensar”. In: *Escritos e conferências 3: antropologia filosófica*. São Paulo: Loyola, 2016.

SANTOS, Jacimara V. dos. Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: percursos híbridos na escrita contemporânea. *Entheoria: Cadernos de Letras e Humanas*, Serra Talhada, 7: 87-96, Jan./Jun. 2020.

SOBRE OS (AS) AUTORES (AS)

ANCO MÁRCIO TENÓRIO VIEIRA é professor Associado 4 do Programa de Pós- Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), tem trabalhos em periódicos do Brasil e do exterior (a exemplo da Revista USP, Ciência & Trópico, Luso-Brazilian Review, Estudos Portugueses, Cultura Vozes, Remate de Males, Investigações, O Eixo e a Roda e Colóquio Letras) e dezenas de ensaios publicados em livros. É autor de Luiz Marinho: o sábado que não entardece (FCCR, 2004), Adultérios, biombos e demônios (PPGL, 2009) e Dante, a poesia e a sua forma cristã (PPGL/Editora UFPE, 2017). Colaborou com os volumes 3, 4 e 5 da BIBLOS: Enciclopédia VERBO das literaturas de língua portuguesa (Coimbra, 1999-2004) e é coautor dos livros O caminho se faz caminhando: 30 anos do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE (Ed. UFPE, 2006) e Hermilo Borba Filho e a dramaturgia (FCCR, 2010). Organizou o livro Orley Mesquita: prosa e verso (CEPE, 2012), o Teatro Completo de Luiz Marinho (CEPE, 2019, 4 vol.) e Osman e Hermilo: correspondência (CEPE, 2019). É membro do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, da Universidade de Coimbra (Portugal). E-mail: ancovieira@yahoo.com.br

CLAUDIO CLEDSON NOVAES é professor do Departamento de Letras e Artes (DLA), da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), Membro Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PROGEL-UEFS); tem Mestrado em Estudos Literários (UFBA), e Doutorado em Teorias da Comunicação (ECA-USP), com Estágio de Pós-Doutorado em Comunicação (ECO-UFRJ). E-mail: ccnovaes.uefs@gmail.com

DENISE DIAS é graduada em Letras em 1991 pela Universidade Federal de Goiás em língua Portuguesa / Frances e Bacharel em Direito no

mesmo ano pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Especialista em Literatura pela Universidade Salgado de Oliveira em 1995, em Direito Administrativo e Constitucional pela Academia de Polícia Militar de Goiânia em 1993. Mestre pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás, em 2014. Doutora em Literatura, em 2019, pela Universidade de Brasília em co-diplomação com a Université de Rennes II em Literatura e Langues, Littératures et Civilisations romanes, apoiada pela bolsa de estudos da CAPES. Estágio pós doutoral concluído em 2020, sob supervisão da professora Doutora Lícia de Sousa pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB, na área de letras, linha: letramento, identidades de formação de educadores. Atua como professora do Instituto Federal do Amazonas, lotada no Instituto Federal Goiano - Campus Ceres, onde ministra aulas para os cursos técnicos, superiores e pós-graduação lato sensu. Pesquisa sobre os temas nos seguintes temas: aprendizagem, ensino, identidade, Jorge Amado, identidade, hibridismo, romance neopicaresco, letramento. E-mail: denise9345@hotmail.com

DOUGLAS DE SOUSA é graduado em Letras Português pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e Especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e Africana de Língua Portuguesa pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí e Doutor em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Em 2017-2019 realizou estágio de pós-doutorado na Universidade Estadual do Piauí (UESPI). É professor do Departamento de Letras do CESP/UEMA e do Mestrado em Letras da UEMA. Membro do grupo de pesquisa em Literatura, Arte e Mídias – LAMid/UEMA. Tem livros organizados, bem como capítulos em livros, nacionais e artigos em periódicos eletrônicos. É integrante de corpo editorial de Editoras nacionais. Coordena projetos de pesquisa, extensão e orientação níveis de iniciação científica e *stricto sensu*. Bolsista de Desenvolvimento Científico Regional C, CNPq. E-mail: doug.rsousa@gmail.com

EDILIANE LOPES LEITE DE FIGUEIREDO Possui doutorado em Literatura e Interculturalidade pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI - UEPB), na área de concentração Literatura e Estudos Culturais, tese com abordagem nos estudos Direito e Literatura, evidenciando obras de Jorge Amado. É mestre pelo mes-

mo Programa e especialista em Direito Processual Civil pela FACISA. É graduada em Letras e em Direito pela UEPB, pesquisadora dos estudos jusliterários, membro da RDL (Rede Brasileira Direito e Literatura) e professora das disciplinas: Hermenêutica Jurídica, Linguagem e Argumentação Jurídica e Direitos Humanos na UNIFACISA - Centro Universitário - Campina Grande- PB. E-mail: edilianefigueiredo@gmail.com

EDVALDO A. BERGAMO é professor da Universidade de Brasília (UnB). Realizou Pós-Doutorado na Universidade de Lisboa. Possui Graduação, Mestrado e Doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Tem atuado na linha de pesquisa de Crítica literária dialética do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Pós-Lit/UnB), investigando principalmente os seguintes temas: romance histórico; romance de Jorge Amado; romance e autoritarismo; romance e descolonização. É membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Modernidade Periférica. Em âmbito nacional e internacional, tem publicado artigos e capítulos de livro, organizado coletâneas de ensaios, preparado eventos, bem como orientado estudantes de Trabalho de Conclusão de Curso, Iniciação Científica, Mestrado e Doutorado. E-mail: edvaldobergamo@gmail.com

ELIANA PEREIRA DE CARVALHO possui Graduação em Letras/Português pela Universidade Estadual do Piauí - UESPI (2004), especialização em Literatura brasileira pela Faculdade São Gabriel (2006), mestrado em Letras, concentração em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Piauí - UFPI (2012) e doutorado em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN (2020). É docente permanente da Universidade Estadual do Piauí-UESPI, campus prof. Barros Araújo, em Picos-PI. É membro do Grupo de Pesquisa de Literaturas de Língua Portuguesa (GPORT), certificado pela UERN. atuando como pesquisadora. É membro e primeira secretária da diretoria (2022-2025) da PODES-Associação de estudos pós-coloniais e decoloniais no ensino, na cultura e nas literaturas sul-sul, também ligada à UERN. Participa do Grupo de Estudos e Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa - GEPELLP, do Grupo de Estudos em Literaturas de Língua Portuguesa - GELLP e do Grupo de Pesquisa Esperança Garcia; todos certificados pela UESPI, campus de Picos-PI. É docente efetiva da Secretaria de Estado da Educação do Piauí - SEDUC/PI, concentrando-

-se na área de formação de professores da Educação Básica. Tem experiência na área de literatura com ênfase na cultura e na crítica literária pós-colonial/decolonial e naquelas que tratam das intersecções entre raça, classe e gênero; bem como nos estudos das literaturas de língua portuguesa. E-mail: elianacarvalho@alu.uern.br

HELENA BONITO COUTO PEREIRA é Doutora em Letras Modernas pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Atuou como docente titular na Graduação e Pós-Graduação em Letras na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Foi visiting professor na Università degli Studi di Perugia. Atualmente é professora visitante na Universidade Federal do Pará (UFPA). Principais publicações: como organizadora *Ficção brasileira no século XXI* em cinco volumes (São Paulo, Editora Mackenzie, 2009-2019); *Literatura contemporânea em perspectiva comparatista* (Rio de Janeiro, Abralic, 2018); *Migrações literárias e artísticas* (Berlim, Peter Lang, 2018); como tradutora *A beleza artística*, de Marc-Mathieu Münch (São Paulo, Editora Mackenzie, 2019) e como coautora *Conceitos e práticas de literatura comparada*, em coautoria com Cristine F. de Mattos (São Paulo, Editora Mackenzie, 2021). E-mail: helenabonito.pereira@gmail.com

HERASMO BRAGA DE OLIVEIRA BRITO é docente do quadro permanente da pós-graduação stricto sensu em Letras da Universidade Federal do Piauí, do ProfLetras da Universidade Estadual do Piauí, professor Adjunto III, com Dedicção Exclusiva, pela Universidade Estadual do Piauí. Possui graduação em Licenciatura Plena em História pela Universidade Estadual do Piauí (2003), graduação em Licenciatura Plena em Letras Português pela Universidade Federal do Piauí (2004), Especialista em Docência do Ensino Superior pela Faculdade Santo Agostinho (2005), Especialista em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí (2008), Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí (2008), Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2016) e Pós-Doutorado em Filosofia Contemporânea com a pesquisa: *Hermenêutica e Narrativa: a teoria da narrativa na filosofia de Paul Ricoeur* pelo programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Piauí. Líder do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos em Neorregionalismo, Imaginário e Narrati-

vidade (NENIN), membro do grupo Hermenêutica filosófica em Paul Ricoeur: investigação de um pensamento em movimento (UFPI) e do grupo TOPUS - Grupo de Pesquisa sobre Espaço, Literatura e outras Artes (UNB), registrados no Diretório de Pesquisas do CNPQ. Crítico literário da página Toda Palavra do jornal O Dia, autor de livros entre eles: Neorregionalismo Brasileiro: análise de uma nova tendência da literatura brasileira, EDUFPI (2017), Hospitalidade Hermenêutica na filosofia de Paul Ricoeur (org.) EDUFPI/ Editora Fundação Fenix (2020), Luiz Gama entre o Riso e a Sátira EDUFPI (2021) e Toda Palavra: ensaios críticos EDUFPI (2021). E-mail: herasmobraga@yahoo.com.br

MARCIA MANIR MIGUEL FEITOSA é Professora Titular do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão, com Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo. Bolsista de Produtividade do CNPq - nível 1D. Pós-Doutora com Bolsa Capes, pelo Programa Ciência sem Fronteiras, em Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa. Líder do Grupo de Estudos de Paisagem em Literatura - GEPLIT. Autora do livro: A representação do espaço e do poder em Mário de Carvalho: uma apologia da subversão (2018). Organizadora do livro Experiências da memória e do espaço em Josué Montello: leituras da geograficidade (2021), bem como dos livros Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos (2010), em parceria com Ida Alves (UFF), A cidade nas literaturas de língua portuguesa: imagética, plural, transfigurada (2021), em parceria com Silvana Maria Pantoja dos Santos (UEMA) e Singularidades do espaço urbano em São Luís: toponímia, memória, ressignificação (2022), em parceria com Zulimar Márita Ribeiro Rodrigues. E-mail: marcia.manir@ufma.br

MARINA SIQUEIRA DREY é doutoranda e mestra em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Bacharela e Licenciada em Letras-Língua Portuguesa pela mesma instituição. Trabalha com os seguintes recortes na pesquisa acadêmica: Literatura Brasileira (séc. XX e XXI); Crítica Biográfica; Acervos Literários; Interface Subjetividade-Memória-História. Pesquisadora do Núcleo Literatura e Memória (NULIME), investiga e elabora narrativa(s) biográfica(s) de Jorge Amado a partir de acervo literário do escritor. Segue aperfeiçoando-se e atuando em atividades relacionadas ao ensino, tem experiência com design instrucional e revisão de textos na elaboração de materiais

didáticos para a educação a distância (EAD); também participou/participa de bancas de correção de redação de vestibulares desde 2014. Dispõe de conhecimentos em edição/editoração de revista científica. E-mail: marinasiqueiradrey@gmail.com

MICHEL PETERSON é psicanalista, membro da Escola lacaniana de Montreal, professor de literatura comparada e de psicologia. Coordenador do Projeto ROBAA (Roads of Bones and Ashes), Cátedra Oppenheimer, Faculdade de Direito, Universidade McGill, Montreal, Canadá. Lecionou em várias universidades brasileiras: UFRGS, FURG, Fluminense, USP. Autor de mais de 100 artigos e de vários livros publicados no Brasil e no Canadá. Fundou e dirigiu a coleção Vozes psicanalíticas (editora Liber, Montreal, Canadá). E-mail: profmichelpeterson@gmail.com

NATALLYE LOPES SANTOS OLIVEIRA possui graduação em Geografia pela Universidade Federal Fluminense (2005), mestrado em Geografia pela Universidade Federal Fluminense (2008) e doutorado em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo/USP (2017). Atualmente é professora e coordenadora de área do Colégio Cruzeiro Centro (Rio de Janeiro) e professora do Colégio Santo Inácio (Rio de Janeiro). Desenvolveu projetos interdisciplinares envolvendo Geografia e Literatura. Experiência na área de Educação e na área de Geografia, com ênfase em Geografia. E-mail: natallyelopes@hotmail.com

PAULO SANTOS SILVA é Doutor em História pela USP (1997), com pós-doutorado pela PUC do Rio Grande do Sul. É professor pleno da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), concursado para Teoria e Metodologia da História (1990) e atua no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH/UNEB). Publicou *Âncoras de tradição: luta política, intelectuais e construção do discurso histórico na Bahia (1930-1949)*, pela EDUFBA (2011). E-mail: psantos42@hotmail.com

PATRÍCIA GOMES GERMANO é Doutora em Literatura e Interculturalidade pelo PPGLI - UEPB, é Mestre em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (2008), possui Licenciatura Plena em Letras a (2001) e Especialização em Linguística e Literatura (2003) pela Universidade Estadual da Paraíba. É Doutora em Literatura e Interculturalidade pelo PPGLI - UEPB, é Mestre em Literatura e Interculturalidade pela Univer-

sidade Estadual da Paraíba (2008), possui Licenciatura Plena em Letras a (2001) e Especialização em Linguística e Literatura (2003) pela mesma instituição. No âmbito profissional, lecionou no Mestrado Multidisciplinar em Ciências da Educação, promovido pelo Instituto Bio Educação /FACNORTE, atuou como Secretária Adjunta de Educação do município de Aroeiras, como professora na FURNE/UNIPÊ, além de professora da rede pública municipal e estadual de ensino. E-mail: patriciagomesgermano@gmail.com

RITA OLIVIERI-GODET é Doutora em Teoria literária e literatura comparada pela USP, pós doutora em literatura comparada pela Université Paris 10. Professora titular de literatura brasileira da Université Rennes 2 e membro senior do Institut Universitaire de France. Dirigiu o Departamento de Português da Université Rennes 2. Membro permanente da equipe ERIMIT-Equipe de Recherches Interlangues “Mémoires, Territoires et Identités” e do GT “Relações literárias interamericanas” da ANPOLL. Pesquisadora associada do PRINT-UFF-Letras. Professora convidada da Univ. de Bordeaux 3, da UEFS-Bahia, da Universidade Federal Fluminense, da Université du Québec à Montréal. Entre os artigos e livros publicados destacam-se as obras autorais: Jorge Amado em letras e cores. Ensaio de Rita Olivieri-Godet. Desenhos de Juraci Dórea (Feira de Santana-Bahia: Editora da UEFS, 2014); Viva o povo brasileiro, a ficção de uma nação plural (São Paulo: É Realizações Editora, 2014); Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro (São Paulo: Hucitec; Feira de Santana, BA: UEFS Ed.; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009, Prêmio categoria “Ensaio crítico” da UBE-Rio 2010); A alteridade ameríndia na ficção contemporânea das Américas (Brasil, Argentina, Quebec), (Belo Horizonte: Editora Fino Traço, 2013); Ecrire l’espace des Amériques: représentations littéraires et voix de femmes amérindiennes (Peter Lang, NY, 2019); Vozes de mulheres ameríndias nas literaturas brasileira e quebequense (Makunaima, Rio, 2020), <<http://www.edicoesmakunaima.com.br/catalogo> > E-mail: ritagodet20@gmail.com

RITA DE CÁSSIA EVANGELISTA DOS SANTOS possui graduação em Geografia (2006) pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), Mestrado em Geografia (2017) pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Atualmente é professora do quadro efetivo do Instituto Federal

de Educação Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA- campus Barreiras). No IFBA, é líder do grupo de pesquisa Sustentabilidade, Educação e Tecnologia (SETEC). Desde 2015 tem pesquisado sobre a geografia da Região Cacaueira da Bahia a partir da literatura de Jorge Amado. E-mail: cassiacollins@yahoo.com.br

ROBERTA DE FÁTIMA MARTINS é Doutoranda em Literatura na UFSC, Mestra em Literatura, especialista em Educação, pesquisadora do *Acervo A Mala de Jorge Amado*, professora do ensino fundamental e médio da rede privada de ensino em Florianópolis. E-mail: literatura.roberta@gmail.com

SÍLVIA MARIA FERNANDES ALVES DA SILVA COSTA é Doutora em Letras (UFPB); Mestre em Letras (UFPI); Especialista em Língua Espanhola (UESPI) e em Docência no Ensino Superior (Faculdade Santo Agostinho); Licenciada em Letras Espanhol e em Letras Inglês (UESPI). É Professora Formadora Institucional efetiva da Rede Pública Estadual de Ensino do Piauí, ministrando também aulas no Ensino Superior. Participou do Programa de Desenvolvimento Profissional para Professores de Língua Inglesa (com Bolsa da CAPES e da Comissão Fulbright Brasil) na University of California, Irvine (UCI) (USA). Organizadora de livros e revistas especializadas. Autora de vários artigos em periódicos eletrônicos e capítulos em livros. Realizou estágio doutoral (com Bolsa da CAPES) pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) na Universidad de Málaga (UMA) (Espanha). Ganhadora do prêmio anual de orientação à estudantes de Pós-graduação, Timothy Dow Adams 2018 Award, feito pela The Autobiography Society/a/b: Auto/Biography Studies. E-mail: sf.costa@live.com

TÂNIA REGINA OLIVEIRA RAMOS é Professora Titular de Literatura da UFSC, coordenadora do nuLIME- núcleo Literatura e Memória. Editora da Revista Estudos Feministas e do Anuário de Literatura. Atua nas linhas de pesquisa crítica feminista e subjetividades, história e memórias literárias. E-mail: taniareginaoliveiraramos@gmail.com

THALITA SALDANHA COELHO é Doutora em Literatura na UFSC, Mestra em Literatura pela UFSC, pesquisadora do *Acervo A Mala de Jorge Amado* e no Acervo Maria Cruz do nuLIME do nuLIME, professora da

rede pública do município de São José dos Campos, SP. E-mail: thalita-salcoelho@gmail.com

VALÉRIA CRISTINA PEREIRA DA SILVA é Pós-doutora pela Universidade Nova de Lisboa- Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – NOVA FCSH - junto ao IELT - Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, com o desenvolvimento da pesquisa intitulada: O espaço ontológico no imaginário de Gaston Bachelard e a construção da paisagem afetiva. É docente da Universidade Federal de Goiás no Instituto de Estudos Socioambientais-IESA e pesquisadora na área de cultura, arte, imagem e imaginário, geografia e literatura. É doutora em Geografia pela Universidade Estadual Paulista – Unesp – Campus de Presidente Prudente SP. É autora do livro *Em asas de borboletas e em bolhas de sabão* (2013) publicado pela Editora Paulinas (literatura infanto-juvenil), *Estrelário* pela Amazon e *A Casa da Poesia, Ed. Delicata* (Poesia) e *Palmas – a última capital projetada do século XX: uma cidade em busca do tempo* (2010) pela editora Cultura Acadêmica. Também é autora de capítulos de livros e artigos. E-mail: vpcsilva@hotmail.com

WANDERSON LIMA é professor universitário e escritor. Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, integra o Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Estadual do Piauí – UESPI, onde desenvolve pesquisas e ministra disciplinas voltadas para a literatura comparada. Organizou com João Kennedy Eugênio a coletânea *Cinema e mal-estar na civilização* (Max Limonard, 2015). Em 2018, publicou pela editora Horizonte a obra *Travessuras de um menino mau e outros ensaios sobre animação*; no ano seguinte, pela mesma casa editorial, publicou *Ensaios sobre literatura e cinema*. Por dez anos, foi editor da revista dEsEnrEdoS, da qual é membro-fundador. E-mail: josewanderson@ccm.uespi.br

