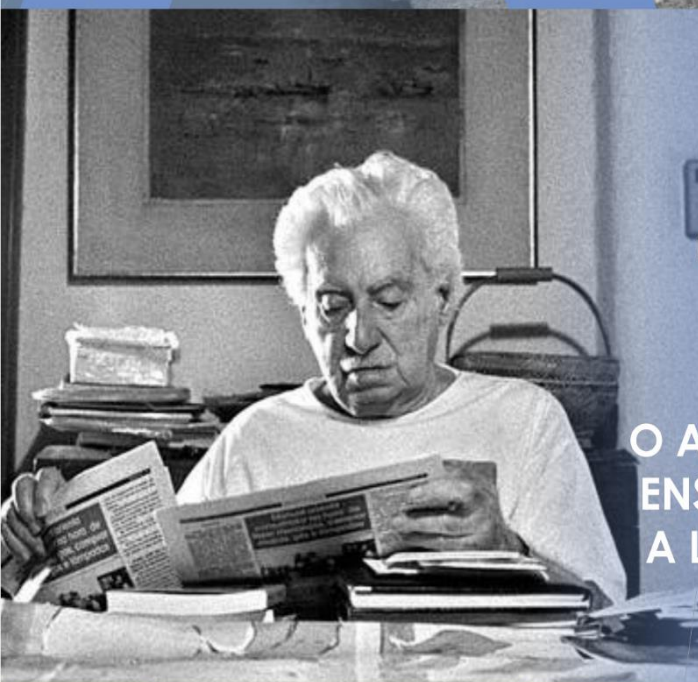




EDITORA UEMA



**O ABC DE JORGE AMADO:
ENSAIOS CRÍTICOS SOBRE
A LITERATURA AMADIANA**

Douglas De Sousa
Rhusily Lira
(Organizadores)



Douglas De Sousa
Rhusily Lira
(Organizadores)

**O ABC DE JORGE AMADO: ENSAIOS CRÍTICOS
SOBRE A LITERATURA AMADIANA**

Copyright © 2023 by Douglas de Sousa, Rhusily Lira

PROJETO GRÁFICO E CAPA

José Neto Monteiro

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
Fabiola Oliveira Aguiar
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

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

J82 O ABC de Jorge Amado: ensaios críticos sobre a literatura amadiana / Organizadores : Douglas de Sousa e Rhusily Lira. – São Luís : Editora da Universidade Estadual do Maranhão, 2023.
440 p. ; 23 cm.

E-Book.
ISBN 978-85-8227-327-2.

1. Ensaaios 2. Jorge Amado I. Sousa, Douglas de (org.). II. Lira, Rhusily (org.).

CDD 864

Índice para catálogo sistemático: Literatura – ensaios 864
Bibliotecária responsável: Nayra Fontinele Feijão - CRB – 3/1249

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	8
“É DA VIDA”: O QUADRO-VISTA DE TODO DIA EM <i>CAPITÃES DA AREIA</i>	10
Clara Sampaio	
MEMÓRIA EM <i>MAR MORTO</i> DE JORGE AMADO SOB UMA PERSPECTIVA RICOEURIANA.....	28
Daniela Sousa da Rocha	
POR OCASIÃO DOS 90 ANOS DE PUBLICAÇÃO DE JORGE AMADO	46
Douglas De Sousa	
A DENÚNCIA SOCIAL DE JORGE AMADO EM <i>CAPITÃES DA AREIA</i>	53
Élcia Liana Cutrim de Jesus	
AS MULHERES EM <i>GABRIELA</i> E O PATRIARCALISMO ENUNCIADO NAS OBRAS: DA LITERATURA PARA A TELEVISÃO.....	66
Gedy Brum Weis Alves Márcia Gomes	
PARALELOS ENTRE A COVID-19 E A EPIDEMIA DA BEXIGA EM <i>CAPITÃES DA AREIA</i> : REFLEXÕES HERMENÊUTICO-FILOSÓFICAS.....	85
Andréa Teresa Martins Lobato Giovanna Cordeiro Saldanha Braga Antonio Augusto Pegado	

**A INVENÇÃO DE HERÓIS DO POVO POR UM ESCRITOR
COMPROMETIDO E CONSEQUENTE: O ROMANCE
JUBLABÁ..... 107**

Giovani Buffon Orlandini
Homero Vizeu Araújo

***GABRIELA, CRAVO E CANELA: UMA REFLEXÃO
ACERCA DA EROTIZAÇÃO DA MULATA*..... 123**

Larissa Gerasch
Ângela Cogo Fronckowiak

**O ESPAÇO DO TRAPICHE: UM CALEIDOSCÓPIO DE
SIGNIFICAÇÕES 144**

Laylah Yaphah Coêlho Cruz
Rhusily Reges da Silva Lira

**A CONSTRUÇÃO DA PRESENÇA NA OBRA *CAPITÃES DA
AREIA*, DE JORGE AMADO: PARA ALÉM DO SENTIDO 154**

Letícea Maria Alves Braga

**“- ... HÁ DE NASCER, CRESCER E SE MISTURAR,
NINGUÉM PODE IMPEDIR”: O BRASIL DE GÊNEROS
MISTURADOS: GÊNESE TEXTUAL E FÍLMICA EM *TENDA
DOS MILAGRES*, DE JORGE AMADO 170**

Liz Lanne Costa Lima
Douglas De Sousa

**TRANSGRESSÃO - A NARRATIVA DE DORA E SUA
TRANSPOSIÇÃO PARA O CINEMA: UMA ANÁLISE DO
FILME *CAPITÃES DA AREIA*, DE CECÍLIA AMADO..... 192**

Maria Gizelle Cardoso Pinheiro
Kátia Carvalho da Silva Rocha

**CARTOGRAFIAS FEMININAS DA CIDADE DA BAHIA:
UMA LEITURA DO ESPAÇO GEOGRÁFICO AMADIANO..... 209**

Maria Livia Ferreira dos Santos
Márcia Rios da Silva

BREVES REGISTROS AUTOBIOGRÁFICOS DAS RELAÇÕES DE JORGE AMADO COM O CINEMA NACIONAL A PARTIR DO LIVRO <i>NAVEGAÇÃO DE CABOTAGEM</i>	220
Orlando Jose de Sousa Leite Douglas De Sousa	
ENTRE EMBARQUES E DESEMBARQUES NO TREM DA LESTE BRASILEIRA, A BEXIGA.....	231
Pedro Dorneles da Silva Filho Luan Sabino Siqueira	
JORJAMADO: TRAJETÓRIAS DE VIDA E A ESCRITA SOBRE O CANGACISMO	251
Rildo de Deus e Melo Júnior	
A NOVELA “GABRIELA, CRAVO & CANELA” NO PORTUGAL DE 1977.....	266
Senyra Martins Cavalcanti	
A ÚLTIMA TOCAIA - <i>TOCAIA GRANDE</i> , ENCERRANDO O CICLO DO CACAU – NOVAS PERSPECTIVAS	289
João Paulo Ferreira	
“SALVE OS AMIGOS DO POVO”: NARRATIVA E RESISTÊNCIA EM JORGE AMADO DOS ANOS 1960.....	322
Crisandeson Silva de Miranda Edvaldo A. Bergamo	
INTERFACES BRASIL-CARIBE: CONJUGANDO ARQUITETURAS DO LAR E DO “EU” EM <i>SUOR</i> , DE JORGE AMADO E <i>ANTAN D’ENFANCE</i> , DE PATRICK CHAMOISEAU	342
Vanessa Massoni da Rocha	
O ESPAÇO POÉTICO DO TRAPICHE EM <i>CAPITÃES DA AREIA</i> , DE JORGE AMADO	383
Denise Dias	

JORGE AMADO: DA LITERATURA AO AUDIOVISUAL..... 400
Ricardo Oliveira de Freitas

Sobre os (as) autores (as) 426

APRESENTAÇÃO

A obra de Jorge Amado suscita os mais diferentes debates no cenário mundial. Recheada de personagens coloridos, com personalidades ímpares e um enredo que nenhum escritor ousou criar, Amado ganhou as páginas do mundo e levou sua literatura aos lugares distantes, tendo sido traduzido para mais de 50 idiomas e vendido milhões de cópias em todo o mundo. Além disso, suas obras retratam a diversidade cultural, social e política do Brasil, desde o sertão nordestino até as grandes cidades. O autor aborda temas importantes como a luta contra a opressão racial e social, o papel da mulher na sociedade, a exploração do trabalho infantil, a luta dos seres humanos pela terra e o direito à liberdade e a segurança, entre outros. Outro aspecto relevante é que as obras de Jorge Amado são acessíveis e agradáveis para todas as idades e classes sociais, tornando-se uma ferramenta poderosa para a divulgação e valorização da cultura brasileira. Por esses motivos, a obra de Amado é considerada uma das mais importantes e significativas da literatura brasileira.

Do colorido do projeto literário amadiano fez-se também colorida a sua crítica. Os/as pesquisadores/as da sua obra encontram assuntos e caminham por abordagens diversas e atuais, percorrendo trilhas que nunca se esgotam em torno dessa rica fortuna literária. Amado para todos os sabores e paladares. Amplamente difundida, dispensando qualquer apresentação, sua literatura foi além dos limites da língua portuguesa, fazendo homem e obra igualmente grandes e reconhecidos, com ampla comunidade leitora, adaptações e recriações dos seus temas. Jorge Amado influenciou movimentos literários e políticos, exerceu positivo influencia sobre países recém colonizados e explorados, com sua chama de liberdade, o grito possível dos seus personagens pela afirmação e luta da vida, do humano que luta para se sair da exploração dos outros humanos e do sistema, quase sempre, opressor.

Este livro - *O ABC de Jorge Amado: ensaios sobre a literatura amadiana* - reúne trabalhos críticos em torno da obra de Jorge Amado, pesquisadores e pesquisadoras das mais diferentes áreas se reuniram com a finalidade de atualizar a obra do ficcionista e trazer à tona seus inesgotáveis temas ao presente da crítica literária. Escritos todos eles no século XX, os romances de Jorge Amado apontam o Brasil em formação e o Brasil do futuro. Na literatura do baiano temos a invenção de um país que busca sua face e autoafirmação diante de outras literaturas já consolidadas, sem medo de se mostrar e, sobretudo, de ousar e criar. Por falar nisso, Amado teve coragem e inovação de trazer às suas páginas histórias e personagens marginais que antes não via com frequência.

Em júbilo trazemos à luz este livro com o intuito de não ser apenas mais um livro crítico sobre o autor e sua obra, mas uma contribuição ao universo das pesquisas e estudos amadianos, de modo que possa servir como fonte de pesquisa e referência à comunidade de estudiosos (as) e leitores (as).

Desejamos a todos e todas uma boa leitura!
Do (a) organizador (a).

“É DA VIDA”: O QUADRO-VISTA DE TODO DIA EM *CAPITÃES DA AREIA*

Clara Sampaio

Ao longo da obra literária *Capitães da Areia* (2009), Jorge Amado, muito habilmente, constrói cenários, personagens e cenas através das palavras, permitindo que se visualize não somente acontecimentos, mas que se componha também quem deles participam, numa Salvador permeada de dificuldades e frustrações, mas também sonhos e alegrias.

Através de verbos de ação, por exemplo, o autor elabora uma narrativa de imagens-pinturas que propiciam ao leitor a sensação de estar diante de um quadro. A diretora Cecília Amado, neta de Jorge Amado, no longa-metragem *Capitães da Areia* (2011), adaptação realizada com base na obra de seu avô, promove também inúmeras vezes o mesmo efeito em seu telespectador, ainda que captemos ou não o texto dele através das cenas. Assim, é responsável por recortes deveras expressivos e que podem provocar variadas emoções em quem se disponha a saborear sua arte, que possui tom diferenciado da de seu avô, pois apesar de conterem as agruras e prazeres vividos pelos meninos-capitães, a cineasta dá um tom mais religioso à sua obra, enquanto a do escritor tem maior foco político.

O filme de Cecília Amado é uma obra de arte que teve inspiração nas páginas homônimas de Jorge Amado. Após contato com ambas, através de um processo de iluminação mútua (STAM, 2008, p. 468)¹ bem como de iluminação nossa por elas, criamos uma terceira obra: um

¹ “Adaptação é maneira que um meio tem de ver o outro através de um processo de iluminação mútua” (STAM, 2008: 468).

quadro composto por imagens da película, por uma pintura releitura de uma das cenas e por objetos que se relacionam com seus temas. Através dessa criação, buscamos produzir uma nova leitura de componentes existentes nas páginas e na tela, como o carrossel – peça essencial na engrenagem das produções – e o barco de nome *É da vida*, nomeado assim apenas na composição da cineasta. Na produção de nossa autoria, barco e carrossel se tornam aliados, sendo símbolos de sentimentos e aspectos, como alegria e tristeza, luz e sombra, liberdade e prisão, o móvel e o fixo, sempre tão prontos a compor uma antítese, mas que na obra, assim como na própria vida, coexistem e convivem.

Modulações do pictural e referências midiáticas

Antes de adentrarmos a análise dos quadros compostos por Jorge Amado e Cecília Amado, convêm algumas reflexões teóricas acerca da construção imagética e da sua transposição do livro para o filme.

A Intermidialidade, campo que estuda a interrelação e interação entre as diversas formas de arte, compreende o cinema como um meio plurimidiático² (CLÜVER, 2011, p. 9). Nele, música, luz e fotografia, por exemplo, entram em contato, muitas vezes já de forma tão intrínseca, que não se pode mais dissociar, tornando-se ainda mais potencializadores dos sentidos transmitidos pela narrativa fílmica. Quando essa narrativa é advinda de um texto literário, Rajewsky (2012) pondera que o mais apropriado seria nomeá-la como uma “transposição midiática” (p. 58), visto que é o processo de adaptação de uma

² O significado aqui adotado para ‘mídia’ é o exposto por Clüver (2011): “Essa formulação fala da transmissão como um processo dinâmico e interativo que envolve a produção e a recepção de signos por seres humanos como emissores e receptores.” (p. 9). Além disso, o autor possibilita saber que “é esse significado de ‘mídia’ como ‘mídia de comunicação’ que fornece a base de todo discurso sobre mídias e assim também sobre Intermidialidade.” (CLÜVER, 2011, p. 9). Desse modo, o cinema é considerado plurimidiático, pois é composto de várias mídias.

determinada obra/ texto literário para uma mídia plurimidiática, como o cinema, mas com o foco no processo migratório, não no resultado. Por conseguinte, compreende-se *Capitães da Areia* (2011) como uma transposição do livro homônimo, e que arrastará para si elementos do texto de partida.

Clüver (2011) esclarece ainda que, textos de uma mídia só, ainda que plurimidiática, podem realizar “referências intermediáticas” (p. 17). Tal fenômeno ocorre quando há a citação ou evocação de um aspecto específico de um texto em outro. Pondera ainda que, em intertextos em qualquer mídia sempre há a alusão a aspectos de outras mídias. Desse modo, há a alusão a outros textos – intertextualidade³ – em uma transposição, que compreende a interação entre diversas formas de arte – Intermedialidade.

A segunda subcategoria de Intermedialidade é formada por referências intermediáticas. Nesse caso se trata de textos de uma mídia só (que pode ser uma mídia plurimidiática), que citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia. (CLÜVER, 2011, p. 17)

Cabe, então, à luz da teoria de Clüver (2011) acerca das referências midiáticas, iniciar a análise da produção cinematográfica para de fato exemplificá-las. Não há no filme citação direta a pintoras ou a pinturas, entretanto há recortes que viabilizam que estabeleçamos relações de semelhança.

Capitães da Areia (2011) tem início e fim com a festa de Iemanjá (figura 1), festa tradicional que ocorre todos os anos na Bahia. Além da própria realidade, pode-se notar inspiração também em uma obra pintada pelo artista Carybé, que demonstra tal festividade (figura 2) –

³ Cabe ressaltar que enquanto a intertextualidade se ocupa das referências combinatórias entre textos literários, sendo, portanto, voltada à mesma mídia, a Intermedialidade se ocupa das referências, combinações e transposições entre mídias diversas.

amigo pessoal de Jorge Amado. Através da figura 1, o espectador vê Pedro Bala carregando o barco-presente da deusa africana, como um guardião da santa, quase como um reconhecimento por sua ajuda ao terreiro em tempos do rapto de Ogum e como um agradecimento à divindade pelo envio de Dora, circunstância presente no livro do escritor baiano e no filme de sua neta. Livro, quadro e filme parecem reforçar a ligação dos três autores baianos com Iemanjá.



Figura 1- Pedro Bala entregue à Iemanjá. (recorte do filme)
Fonte: Capitães, 2011.

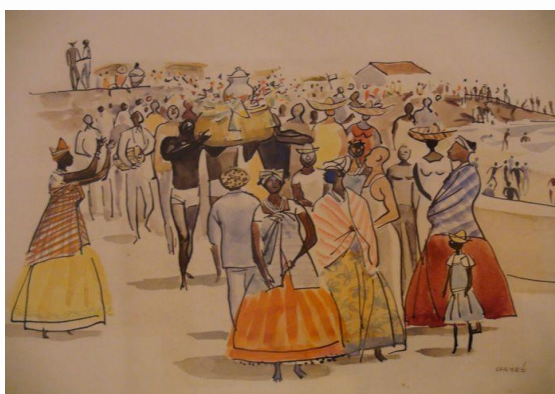


Figura 2- Quadro Festa de Iemanjá, de Carybé.
Fonte: <http://opiniaoenoticia.com.br/cultura/no-alto-da-cidade-um-lugar-chamado-ceu/>
Acesso em: 09 de fev. 2019.

Dora, tão maternal quanto Iemanjá, entra na trama do autor baiano para exercer funções de mãe, irmã e noiva, cuidando dos meninos-capitães em diversos momentos das linhas de Amado (2009, p. 167), como no capítulo *Filha de Bexiguento*, quando Gato diz: “- Você é a mãezinha da gente, agora...” (AMADO, 2009, p. 180). No livro, quem recosta a cabeça no colo de Dora é Gato, mas no filme, a diretora coloca Sem-Pernas em seu lugar (figura 3) enfatizando o desejo e a carência do menino em ter um afago de mãe. Na trama da cineasta, a menina, quase uma dádiva enviada pela deusa africana, e que abre o pano da narrativa já protegendo os capitães-filhos, também exerce função maternal para a maioria deles. O recorte na figura 3, no qual Dora aparece acarinhando Sem-Pernas, pode remeter o espectador atento à escultura da Pietà, de Michelangelo (figura 4), obra que representa o Cristo morto no colo de sua mãe, a Virgem Maria, e que funcionará como referência midiática.



Figura 3- Dora ouve e acarinha Sem-Pernas. (recorte do filme).
Fonte: CAPITÃES, 2011.



Figura 1- A Pietà, de Michelangelo.

Fonte: <http://www.guiageo-europa.com/vaticano/pieta.htm>.

Acesso em: 09 abr 2019.

Definindo, então, as referências midiáticas como a citação ou evocação de um aspecto específico de uma mídia em outra, podendo algum recorte da obra analisada nos levar a qualquer outra que a ela se assemelhe, o que seria o pictural e suas modulações? A estudiosa Liliane Louvel (2001) esclarece que o pictural “seria o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual.” (p. 48). Por conseguinte, entendemos aqui que quando tratar-se de uma referência, direta ou não, de uma mídia a algum recorte de outra mídia nomeamos como referência midiática. Já o pictural seria a referência às artes visuais, de modo direto ou não, mas especificamente em um texto literário. Assim sendo, de acordo com o conceito de pictural de Louvel (2001), a obra escrita descreve pessoas, lugares e cenas *como se fossem* quadros ou temas de quadros, fazendo menção ou não, mas propiciando ao leitor a construção de uma imagem, que deve ser, essencialmente, “susceptível de ser *traduzida* em pintura ou em uma outra arte visual” (LOUVEL, 2001, p. 48).

De acordo com os tipos de “descrições picturais” realizadas no texto em análise, é possível afiná-las em categorias, classificando-as conforme o grau de saturação pictural existente no mesmo. Esses marcadores, que podem ser cores, nuances, enquadramentos textuais, pontuação, a repetição de termos bem como muitos outros tipos, são marcadores picturais, abrem mais ou menos o texto à imagem pictural, isso porque essa imagem não pode exatamente representar o visível, mas pode desejá-lo.

Louvel (2001) elucida ainda que, conforme o grau de saturação observado no objeto literário, podemos classificá-lo nas seguintes modulações: efeito quadro, vista pitoresca, hipotipose, “quadros vivos”, arranjo estético, descrição pictural e a éfrase. Em *Capitães da Areia* (2009), a mais proeminente é o efeito quadro, sendo assim, nos ateremos a ele neste breve estudo. E acerca de tal modulação, Louvel (2001) explica:

O *efeito quadro*, resultado do surgimento na narrativa de imagens-pinturas, produz um efeito de sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer referência direta, seja à pintura em geral, seja um quadro em particular. [...] O efeito acontece no nível da recepção, quando de repente o leitor tem a impressão de ver um quadro, ou ainda quando percebe uma referência a uma escola de pintura (LOUVEL, 2001, p. 50).

Assim, cabe ressaltar que o processo de identificação das manifestações picturais deve partir das linhas do texto literário, nunca de fora dele. Em *Capitães da Areia* (2009), através de verbos de ação, descrições, perguntas retóricas, cores e palavras que emanam presença, Jorge Amado vai montando inúmeras imagens que se formam na mente do leitor tal qual um quadro, como quando descreve a emoção dos meninos ao passear no carrossel.

No começo da noite caiu uma carga d'água. Também as nuvens logo depois desapareceram do céu e as estrelas brilharam, ou

também a lua cheia. Pela madrugada os Capitães da Areia vieram. O Sem-Pernas botou o motor para trabalhar. E eles esqueceram que não eram iguais às demais crianças, esqueceram que não tinham nem pai, nem mãe, que viviam de furto como homens, que eram temidos na cidade como ladrões. Esqueceram as palavras da velha de *lorgnon*. Esqueceram tudo e foram iguais a todas as crianças, cavalgando os ginetes do carrossel, girando com as luzes. As estrelas brilhavam, brilhava a lua cheia. Mas, mais que tudo, brilhavam na noite da Bahia as luzes azuis, verdes, amarelas, roxas, vermelhas do Grande Carrossel Japonês (AMADO, 2009, p. 82).

No excerto, o autor baiano demonstra um dos breves momentos em que os capitães da areia degustam sua infância e se sentem pertencentes àquela cidade, se sentem não como as crianças abandonadas que são, mas tão acarinhados e sortudos como aquelas que possuem um lar e uma família. Através de verbos como *desapareceram*, *esqueceram*, *brilharam*, *trabalhar*, *cavalgando* e *girando*, todos de ação, o leitor vai construindo a mensagem e a imagem de meninos que vão deixando, ainda que brevemente, o abandono, o esquecimento para passarem a um instante de protagonismo. O gerúndio presente em *cavalgando* e *girando* transmitem a ideia de continuidade bem como a de movimento do próprio carrossel. Já o verbo *brilhar*, que aparece até de forma repetida, além das luzes coloridas transmitem a alegria e a degustação da infância tão sonhada por eles. Assim, o leitor é capaz de visualizar a cena e possivelmente sentir a alegria que dela emana, construindo a cena mentalmente como se de fato fosse um quadro. Cecília Amado, que partiu do texto de seu avô para compor sua obra, constrói também o seu quadro (figura 5), tão alegre e luminoso quanto o excerto analisado.



Figura 5- Carrossel-sonho. (recorte do filme)
Fonte: CAPITÃES, 2011.

Em muitos outros trechos da obra literária podem ser encontrados exemplos do efeito quadro descrito por Louvel (2001), mas explicitaremos aqui um que também parece ter sido visualizado pela cineasta, sendo aproveitado por ele para compor dois recortes distintos em sua obra.

Pedro Bala se joga n'água. Não pode ficar no trapiche, entre os soluços e as lamentações. Quer acompanhar Dora, quer ir com ela, se reunir a ela nas Terras do Sem Fim de Yemanjá. Nada para diante sempre. Segue a rota do saveiro do Querido-de-Deus. Nada, nada sempre. Vê Dora em sua frente, Dora, sua esposa, os braços estendidos para ele. Nada até já não ter forças. Boia então, os olhos voltados para as estrelas e a grande lua amarela do céu. Que importa morrer quando se vai em busca da amada, quando o amor nos espera?

Que importa tampouco que os astrônomos afirmem que foi um cometa que passou sobre a Bahia naquela noite? O que Pedro Bala viu foi Dora feita estrela, indo para o céu. Fora mais valente que todas mulheres, mais valente que Rosa Palmeirão, que Maria Cabaçu. Tão valente que antes de morrer, mesmo sendo uma menina, se dera ao seu amor. Por isso virou uma estrela no céu. Uma estrela de longa cabeleira loira, uma estrela como nunca tivera nenhuma na noite de paz da Bahia.

A felicidade ilumina o rosto de Pedro Bala. Para ele veio também a paz da noite. Porque agora sabe que ela brilhará para

ele entre mil estrelas no céu sem igual da cidade negra
(AMADO, 2009, p. 224 - 225).

O trecho acima trata da partida de Dora através do barco de Querido de Deus após a morte dela. O barco que leva seu corpo segue em frente, assim como Pedro Bala parece fazer ao fim do excerto. A descrição de Jorge Amado é permeada de verbos e perguntas que nos permitem refletir e construir uma imagem do que é narrado. Através dos termos *se joga*, *acompanhar*, *ir*, *se reunir*, *nada para diante* e *segue*, formados por verbos de ação, indicam a dedicação de Pedro Bala à sua amada até o fim, mas também permitem que o leitor visualize o deslocamento que esse barco realiza e que o chefe dos capitães segue. Assim, a sensação de movimento própria de um barco no mar permeia o imaginário de quem lê, mesmo que este esteja imóvel. Quando as forças do capitão findam, o autor muda sua ação e indica que ele boia. O ato físico, além de continuar a situar o personagem no mar, indica que ele para de lutar contra o que não pode modificar, e através das perguntas ele tem seu momento de pausa que já não é apenas respiratório, mas também reflexivo. Os verbos *indo* e *virou* parecem indicar que o menino começa a aceitar e quem sabe dar o primeiro passo para superar a perda de Dora. O gerúndio no primeiro verbo remete à ideia de que o barco está quase sempre em movimento, ainda que à deriva. O pretérito perfeito do indicativo em que o segundo verbo se encontra, bem como o significado em si, permite compreender a transformação dos sentimentos de Pedro Bala. Logo depois, quando a felicidade o ilumina e a paz da noite vem, o saveiro o recolhe. O movimento do barco, que serviu para levar o corpo de Dora, serve agora também para regenerar o coração do rapaz.

O barco fílmico, nomeado pela cineasta de *É da vida*, participa de dois momentos da trama: resgate de Ogum por Pedro Bala e a decisão de Dora em aprender capoeira e integrar o grupo (figura 6) e após a morte de Dora, quando leva seu corpo ao mar (figura 7). A

imagem da figura 6 é bem iluminada, solar e colorida, passando uma mensagem comemorativa, talvez pelo resgate bem-sucedido de Ogum, talvez pela fase boa e feliz que estavam a viver. A imagem da figura 7 já não é iluminada como a anterior, ao contrário, ficando quase em preto-e-branco. Esse quase acinzentado do barco, que remete ao episódio da narrativa escrita em que o saveirista leva o corpo de Dora para o mar, permite ler que assim ficou a vida dos capitães: sem cor, vazia, silenciosa. A cor representaria a vida, a ausência de cor e/ou a presença de sombras representaria a morte, a alegria que fora retirada dos meninos.



Figura 2- É da vida... (recorte do filme)
Fonte: Capitães, 2011.



Figura 7- É da vida... (não tão viva assim). (recorte do filme)
Fonte: Capitães, 2011.

Nesse momento, essa embarcação, seu movimento e seu nome remetem o espectador ao próprio movimento da vida, que contempla momentos felizes e não tão felizes. Após a passagem do barco, a existência dos capitães se renova, Professor diz que “as coisas vão ser como são, vão seguir seu rumo” (CAPITÃES, 2011, 01:28’49”) e, aqui, através das águas, morte e vida se encontram, a vida se renova, mais uma vez.

Nessa esteira do movimento que a vida realiza, que é cíclico, mas ao mesmo tempo sempre em frente, reunimos o carrossel, que está sempre a girar, anda que não saia do lugar, que é onde os capitães são felizes e o barco, que independente do momento, segue seu rumo, no quadro feito por nós (figura 8).



Figura 8- Quadro é da vida: o quadro-vista de todo dia. (autoria própria)
Fonte: registro pessoal da autora

Na imagem do quadro reunimos recortes do filme já mencionados anteriormente, de momentos diversos do barco e do carrossel, como uma releitura do brinquedo feita pelos olhos-lentes de Professor (figura 9), nada colorida e iluminada. Há também uma pintura-releitura da imagem presente na figura 6, em formato de quadro pintado (autor não divulgado) e encontrada na Bahia pelo ator

Robério Lima, que fez o Professor (figura 10). Entendemos tanto o desenho de Professor quanto a pintura encontrada por seu intérprete como releituras, visto que possuem a visão de cada autor acerca do carrossel e do barco, sendo a de Professor através também de suas lentes. Sua versão, uma espécie de rascunho nada iluminado e de linhas nem sempre tão demarcadas, parece revelar uma brevíssima infância alegre vivida na aquele instante e que logo se apagará. Já na do barco, parece que o pintor posiciona personagem e velas com posições contrárias à cena fílmica, como se ele o visse atrás dos olhos de uma câmera. Todos, bem como nossa criação, reúnem elementos típicos da vida: sol, cores, luz, alegria, dor, escuro a ausência de cor e a ideia do transitório.

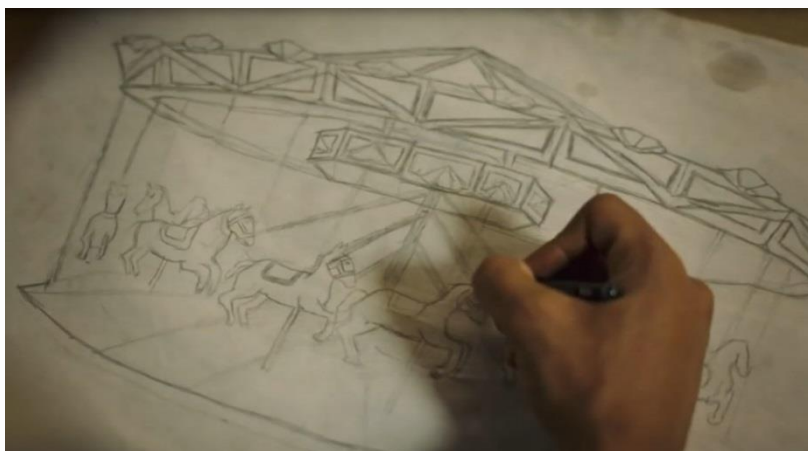


Figura 9- Releitura de uma carrossel-sonho. (recorte do filme)
Fonte: CAPITÃES, 2011.

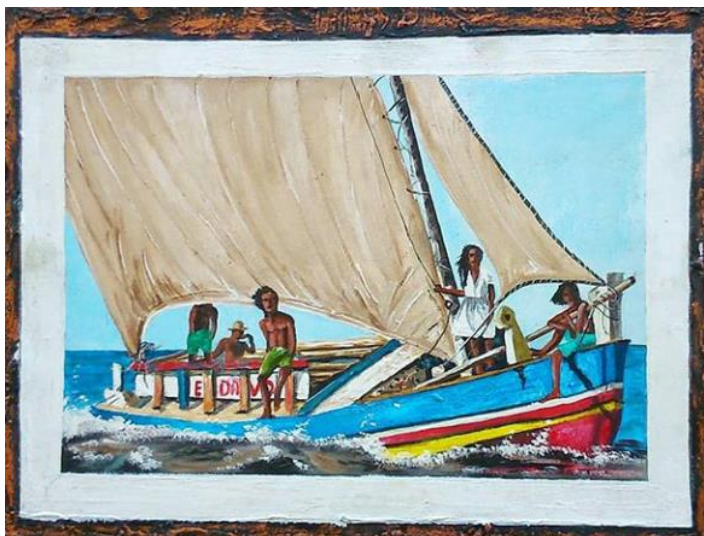


Figura 10- Releitura de recorte de cena do barco É da vida.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/BkSyO9nhjKH/?igshid=u69hmax8tuty>.
Acesso em 20 out. 2019.

Além disso, inserimos também outra ilustração que contém o brinquedo, também em preto e branco, mas nesta o cavalo já quebra as “correntes” e consegue a liberdade (figura 11).



Figura 11- Enfim, liberdade.

Fonte: <https://www.trendsmat.com/twitter/tweet/1176408716351950854>
Acesso em 10 set. 2019.

A imagem traz uma conotação da quebra da falsa mobilidade que o carrossel transmite, e assim dizemos porque é um objeto que está sempre a girar, mas em torno do próprio eixo, assim como os capitães, que percorrem a cidade toda sem efetivamente saírem de seu lugar social e econômico. Todas as imagens demonstradas e analisadas, detecta-se a união delas por meio de alguns traços. O brinquedo infantil, quando aparece iluminado, colorido e em movimento, transmite a alegria da infância breve dos capitães, entretanto, é na ilustração em que ele aparece preto e branco e estático que o cavalo de fato de solta, se liberta de suas amarras. Já sobre o barco, temos duas imagens em que a ideia de movimento permanece, ainda que colorida e iluminada ou mesmo não tão cheia de cor assim. A comunhão de tais elementos – incluindo os físicos que perpassam os temas-trabalho, como conchas, espelhos, retalho de tecido a remeter à espuma do mar, papel, estrelas e pedras circulares de cores variadas e brilhantes a remeter componentes do universo infantil e do próprio carrossel – proporcionou a construção de nossa obra a partir da escrita de Jorge Amado, das imagens de Cecília Amado, das releituras citadas e, mais que tudo, do que para nós é a vida, sob inspiração da bem nomeada embarcação. A vida, tal qual o carrossel, muitas vezes parece girar em torno do próprio eixo, mas tal qual o barco, sempre se movimenta, sem parar, a nos levar a algum lugar. Assim como nas figuras, nela também há alegria e tristeza, claro e escuro, ausência e presença, dor e felicidade, se misturando para formar o quadro-vista de todo dia: É da vida.

Considerações finais

Após leitura e atenta observação de *Capitães da Areia* (2009), foi possível perceber diversas passagens em que ao leitor é permitido construir a imagem do que estava sendo descrito, de modo a confeccionar uma espécie de quadro, o que Liliane Louvel (2011), ao tratar do pictural e estudar suas modulações chamará de *efeito quadro*,

visto que se elabora a ilustração através do texto literário. Cecília Amado, que também fora uma leitora da obra de seu avô, parece ter visualizado muitos desses quadros, de modo que, os confeccionados por ela em seu *Capitães da Areia* (2011), se assemelham muito aos narrados pelo autor baiano. Independente de qualquer semelhança de suas cenas com alguns trechos, ela também constrói seus quadros “próprios”, elabora sua releitura da obra de Jorge Amado. Ela, antes leitora do autor, elabora agora os seus recortes, que são recheados de sua visão de mundo e história pessoal, dando enfoques a aspectos diferentes dos existentes no livro.

Assim, a cineasta – leitora e parente de Jorge Amado – produziu sua obra filmica sob influência desses quadros desenhados, mas deu a ela seu próprio olhar. Esse olhar, também embebido de outras leituras, inseriu em *Capitães da Areia* (2011) diversas referências midiáticas, como o quadro da festa de Iemanjá pintado por Carybe. Desse modo, com a visão composta por vários quadros, a diretora constrói sua releitura. Repletos de todas essas leituras e quadros, construímos também a nossa releitura. Através do efeito quadro produzido por Jorge Amado e das cenas produzidas por Cecília Amado, que também se assemelham a pinturas, nosso olhar, reunindo elementos importantes nas duas narrativas, criou o quadro-vista *É da vida*, outra releitura.

Nossa criação, também recheada de nossa visão do que é a vida e o que ela reúne, bem como do que as citadas obras provocaram em nosso intelecto, busca provocar a reflexão do observador principalmente acerca de dois elementos existentes nas criações dos dois Amados: o carrossel e o barco. Para ambos, o movimento é algo significativo. O primeiro, gira, mas não sai do lugar. Já o segundo, quando não atracado, movimenta-se sempre, ainda que à deriva. Os dois realizam movimentos que também são uma espécie de símbolo da vida, muitas vezes parecendo girar sem sair do lugar, enquanto que, ao mesmo tempo, parece seguir sempre adiante, independente do que nela ocorra. Quanto às imagens selecionadas para a composição, buscamos

mesclar coloridas e preto-e-brancas, mais e menos iluminadas, com esses aspectos incidindo sobre o carrossel e sobre o barco. Assim como tais peças indicam também o caráter sempre transitório da vida, a presença (ou ausência) das cores e das luzes também fazem parte do que compõe a existência. E, deste modo, de forma conjunta, unida, parecendo não formar uma obra coesa, todas as imagens selecionadas coexistem para formar o quadro-vista e informar que todos esses quesitos fazem parte do que é a vida.

Referências

Bibliografia

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. Belo Horizonte, v.1, n.2, p.8-23, nov. 2011.

LEACH, Mike. *Perfil de Twitter*. [S.l.], 2019. Disponível em: <https://www.trendsmap.com/twitter/tweet/1176408716351950854>. Acesso em 10 set. 2019.

LIMA, Roberio. *Perfil de Instagram*. [S.l.], 2019. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BkSyO9nhjKH/?igshid=u69hmax8tuty>. Acesso em 20 out. 2019.

LOUVEL, Liliane. *Nuances du pictural*. Poétique, n. 126. Paris: Seuil, avr. 2001.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T.F.N; VIEIRA, A.S. (Org.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. v. 2. Belo Horizonte: Rona: FALE/UFMG, 2012. p. 51-73.

Filmografia

CAPITÃES da areia. Direção: Cecília Amado. Produção: Bernardo Stroppiana e Cecília Amado. Bahia, 2011. 132min. Son, Color.

MEMÓRIA EM *MAR MORTO* DE JORGE AMADO SOB UMA PERSPECTIVA RICOEURIANA

Daniela Sousa da Rocha

O Regionalismo é uma tendência artística que vem resistindo e sendo reconfigurada em suas diferentes fases dos períodos históricos brasileiros, conforme Humberto Hermenegildo Araújo (2008). O seu surgimento, na história literária nacional, acontece juntamente com a busca pela configuração de uma literatura tipicamente brasileira.

Em *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido (2000) propõe, utilizando de bases sociológicas, um sistema literário nacional no qual o Regionalismo surge em três momentos com aspectos distintos. O primeiro momento caracterizou-se pela valorização da expressão local. O segundo momento, na passagem do século XIX para o século XX, acontece uma mudança de olhar sobre o homem e a paisagem, antes virtuosos, passando a exóticos. O terceiro momento, ocorrido durante os anos de 1930 e 1940, é composto por uma prosa que reconhece o subdesenvolvimento e traz como tema a crise social.

É durante o Pós-modernismo brasileiro, nos anos 30, que o Regionalismo se volta para a realidade nacional. Foi produzido, principalmente, por autores da região Nordeste, dentre eles, José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Jorge Amado, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos. E tematiza, de modo geral, a miséria, a seca e o descaso político com aquela região.

Publicado em 1936, o romance *Mar Morto* do escritor baiano Jorge Amado apresenta a situação social dos moradores do litoral da Bahia naquele período. A obra, por meio do prisma do narrador, mostra o entendimento que os moradores do cais no litoral baiano

possuíam acerca de suas próprias vidas. Por influência da tradição cultural de cunho religioso pertinente às origens daquele lugar, aquelas pessoas acreditavam que seus destinos já estariam determinados antes mesmo de seu nascimento.

Utilizando-se de elementos de seu contexto, Jorge Amado conseguiu unir o real e o fictício elaborando uma recategorização do seu próprio imaginário. “Como produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de acesso ao mundo” (ISER, 2013, p. 34). Wolfgang Iser explica que cada mundo apresentado por cada autor é inserido na obra de acordo com a seleção de um contexto sociocultural ou literário. Porém o autor irá reestruturar a organização desse contexto de modo a elaborar uma nova estrutura que passa a servir de referência para a realidade.

Questões pertinentes ao imaginário daquele ambiente, correspondente no romance ao cais, e a memória coletiva dos seus habitantes, mais precisamente às pessoas que possuem ligação com o mar, são determinantes para aceitação, por parte destes, da sorte de uma vida sem muitas perspectivas. Segundo Benjamin (1987), “o sentido da vida” é o centro em torno do qual se movimenta o romance, enquanto que “a moral da história” movimenta a narrativa. O romance convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida e a narrativa deixa o leitor perguntar-se o que acontece depois.

De maneira bastante sutil, por meio da diferença entre os pontos de vistas dos “homens do mar” e dos “homens da terra”, a narrativa expõe o abandono político em que vivem os habitantes do cais. Problemas de ordem econômica e social são considerados como a ordem natural da existência para os marítimos. O discurso sustentado pela tradição de contação de histórias, além de conservar a cultura local, contribui para a conservação de um assujeitamento a condições precárias de sobrevivência. Todavia, este não será o foco dos estudos tratados aqui.

A análise pretende apresentar a associação entre a memória individual do narrador, aquele que traz o seu relato, e a memória coletiva relativa ao cais. Da mesma forma serão tratados o imaginário e as crenças pertinentes a este lugar e a sua influência exercida para o conformismo de seus habitantes. A esquematização destes aspectos observados no texto de Jorge Amado será, principalmente, sob a base teórica em Paul Ricoeur.

Análise do romance *Mar morto*

A presença do imaginário

O entendimento acerca da memória coletiva da comunidade do cais parte, simultaneamente, da observação e estudo do imaginário referente aquele grupo, ao seu local de proveniência e a sua origem mitológica.

O imaginário é um conceito que diz respeito a experiência evidente e que se concretiza de diferentes formas, podendo ser de modo fantasioso ou substancial, conforme Wolfgang Iser (2013). Em *Mar Morto* é possível observar a referência tanto a elementos fantásticos, quanto de forma material.

Foram observados três pontos determinantes do imaginário da comunidade do cais: a base mitológica, a contação de histórias e a lei do cais. A partir do estudo destes três aspectos foi possível ter uma compreensão acerca da sua memória.

A base mitológica

É apoiando-se na história da origem daquele lugar que podemos assimilar o motivo das crenças dos habitantes do cais. Édouard Glissant (2005) aponta os mitos fundadores como formadores da consciência da História e da estrutura social de uma dada cultura. “O principal papel

dos mitos fundadores é consagrar a presença de uma comunidade em um território, enraizando essa presença, esse presente a uma Gênese, a uma criação do mundo, através da filiação legítima” (GLISSANT, 2005, p. 74). Segundo Mircea Eliade, “o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir [...]” (ELIADE, 1972, p. 09). A História de uma determinada sociedade é conhecida e entendida iniciando-se pelo estudo de sua origem.

O mito da origem apresentado em *Mar Morto* revela como surge aquele espaço, ou seja, as águas e a baía, mas também é sobre a origem da fúria de Iemanjá, e portando das tempestades que os habitantes do cais acreditam serem produzidas por esta entidade.

Aquelas águas nasceram-lhe no dia em que seu filho a possuiu [...]. Foi o caso que Iemanjá teve de Aganju, deus da terra firme, um filho, Orugã, que foi feito deus dos ares, de tudo o que fica entre a terra e o céu. Orugã rodou por estas terras, viveu por esses ares, mas o seu pensamento não saía da imagem da mãe, aquela bela rainha das águas. Ela era mais bonita que todas e os desejos dele eram todos para ela. E um dia, não resistiu e a violentou. Iemanjá fugiu e na fuga seus seios romperam, e assim surgiram as águas, e também essa Bahia de Todos os Santos (AMADO, 1982, p. 60).

Após falar sobre como nasceram as águas e o princípio das tempestades, a narrativa traz o período em que os temporais começaram a levar os moradores do cais e com isso passou-se a acreditar que a rainha-das-águas desejava seus corpos como oferendas. A fim de tentar acalmá-la, começaram a ser realizados sacrifícios humanos. Isso fez Iemanjá se acalmar por mais tempo. No entanto, permaneceu a crença de que todo homem que morre no mar encontra Iemanjá. Os excessos em algumas condutas, como o sacrifício humano, acabam ganhando valor religioso, de acordo com Eliade (1972), e a perspectiva histórico-religiosa passa a ser considerado como fenômeno cultural. Nestas

sociedades o mito fundamenta e justifica todo o comportamento humano. E o que deve ser observado neste ponto é a formação cultural com a qual estão relacionados elementos como o imaginário, a cultura, a memória e a História.

De acordo com Glissant (2005), a História começa com o mito fundador e, depois de passar por outras etapas mitológicas, chega aos contos e narrativas a respeito da comunidade. O cais e seus habitantes ligados ao mar trata-se de uma sociedade onde a presença mitológica é bastante viva e por isso influencia na conduta e valores à existência. Acreditando no poder de Iemanjá sobre suas vidas, os habitantes dos cais continuam fazendo suas oferendas a rainha-das-águas a fim de agradá-la para que ela realize os seus desejos. Conforme Eliade (1972), os rituais permanecem sendo realizados para que haja uma “regeneração” dos conhecimentos das tradições. O que também acontece através destes rituais e das histórias contadas e do comportamento das pessoas no cotidiano do cais. As crenças que envolvem a origem das águas e da baía e que pertencem aquele grupo compõem a sua cultura e, conseqüentemente, a sua memória coletiva.

A contação de histórias

A narrativa ressalta, em diferentes passagens, o hábito de contação de histórias por parte dos membros daquela comunidade, tema destacado por Walter Benjamin em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1987). Benjamin defende a ideia que a arte de narrar estava em vias de extinção. Ele sugere que essa dificuldade em narrar seja justificada pela diminuição das experiências por parte dos sujeitos, bem como pelo definhamento da sabedoria que estas proporcionam. Seu pessimismo é tamanho que ele chega a dizer que as experiências irão desaparecer.

Entretanto, não é bem isso que se verifica na obra de Jorge Amado. Identificam-se no romance dois tipos de contadores de

histórias, assim como traz Benjamin em seu trabalho. Para este, as melhores narrativas são aquelas mais próximas das histórias orais. Entre os melhores contadores de história destacam dois grupos, representados pelo camponês sedentário, que tem muito da sua tradição para contar, e o marinheiro comerciante, que viu e viveu muita coisa e também tem muito o que contar.

Em *Mar Morto*, o primeiro vem representado pela figura de Francisco, tio do protagonista Guma. “O velho Francisco remendava velas, bebia cachaça, contava histórias” (AMADO, 1982, p. 31). Interessante destacar que Benjamin aponta que a narrativa contada durante a execução de trabalhos manuais, como acontece no caso do personagem Francisco, é ela mesma “uma forma artesanal de comunicação”. E imprimem em si a marca de seu narrador. Neste sentido, é possível pensar que cada relato, ainda que a respeito de um mesmo episódio e contado por uma mesma pessoa, se torna único, assim como cada peça produzida por um artesão.

São várias as passagens da narrativa em que é mencionado o hábito de contar histórias por parte de Francisco: “O velho Francisco só sabe casos do mar. Conta histórias o dia todo, mas suas histórias são cheias de naufrágios, de tempestades.” (AMADO, 1982, p.117). Por outro lado, o segundo tipo de contador de história aparece bem representado pelo personagem Chico Tristeza que, ainda menino, partiu em um cargueiro alemão. “Quando viesse, muito teria que contar e em torno dele se sentariam os homens, mesmo os mais velhos, para ouvir suas histórias” (AMADO, 1982, p. 31) Tanto um, quanto o outro personagem são citados aqui de modo meramente ilustrativo, pois a narrativa dá a entender que, de fato, a contação de histórias é um hábito entre os moradores do cais.

Essa prática, assim como acredita Benjamin, aparece no romance utilitariamente. “Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira o narrador é um homem

que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1987, p. 200) Conforme ressalta Ricoeur, apela-se ao testemunho dos outros. Sendo assim, a memória do narrador, assim como a memória de todos que escutavam as mesmas histórias, é também constituída das memórias dos outros. “Neste contexto, o testemunho não é considerado enquanto proferido por alguém para ser escolhido por outro, mas enquanto recebido por mim de outro a título de informação do passado” (RICOEUR, 2007, p. 131) Através da escuta dos relatos do personagem Francisco os demais moradores do cais passavam a conhecer o passado daquele lugar e, ao mesmo tempo, aprender as suas tradições. Sendo assim, a contação de histórias, no caso do romance analisado, tem contribuído para a perpetuação das tradições e das crenças referentes ao cais.

A lei do cais

A lei do cais não foi elaborada por autoridades legislativas e registrada por escrito em algum documento oficial, mas delineada pelos próprios moradores do cais e por eles reconhecida. Ela aparece no romance de forma evidente, quando o narrador a menciona, ou subentendida, através das atitudes dos personagens.

É mesmo porque vem um apito triste do navio, um pedido de socorro e a lei do cais manda que se atenda aos que no mar pedem socorro. Assim, Iemanjá ficará satisfeita com ele, e, se voltar com vida, ela lhe dará a mulher que pediu (AMADO, 1982, p. 53).

No trecho acima, relacionado ao protagonista Guma, o narrador traz em seu relato a lei do cais de maneira direta. Fica evidente que se trata de seguir certas condutas éticas que levam em consideração o outro e de modo especial aquele que faz parte do mesmo grupo. Em muitas situações relatadas no romance, essa conduta leva a colocar o outro acima de sua própria vida:

A cabeça raspada brilha à luz da lanterna. Guma o arrasta para o porão. Ele o olha agradecido e com orgulho. Ele também sabe que a lei do cais é essa e Guma a sabe cumprir. Morrerão os dois [...] (AMADO, 1982, p. 85).

Como podemos perceber, arriscar a própria vida diz respeito ao destino dos homens do mar, por isso eles veem isso com naturalidade. O que nos faz relacionar este aspecto do seu imaginário com o primeiro aspecto apresentado, a base mitológica que dá partida a crença da ideia de destino traçado. Ainda sobre o mesmo caso, o narrador relata, na sequência, um momento em que a lei do cais aparece, porém não é mencionada, ou seja, de maneira subentendida:

A um sinal da lanterna de Guma o saveiro de Jacques para. Jacques está espantado. Estava esperando uma hora para se vingar de Guma. Mas este lhe explica o que aconteceu, a perseguição. Traíra deitado ali. Jacques não discute. Passam Traíra para o saveiro. Ele arqueja, está perto da morte (AMADO, 1982, p. 85).

O que verificamos com esta passagem da obra é que, acima dos acertos de contas particulares vem a lei do cais. O personagem Jacques sabe que naquele instante existe uma urgência de ação mais importante que os seus interesses pessoais e dessa forma age de maneira ética.

Entretanto, a importância de seguir a lei tem muito a ver também com o aspecto tratado anteriormente, a contação de histórias. Havia uma preocupação tanto de manter a tradição do cais, quanto em servir de bom exemplo para os que escutarão as histórias de seus feitos. Como podemos perceber no trecho: “E que história deixaria para o velho Francisco contar? [...] Guma não fita a lua. Quebrou a lei do cais” (AMADO, 1982, p. 85) Os homens do mar sabiam que tudo o que faziam estava sendo “registrado” na memória do cais e viraria história.

A relação memória e espaço no romance *Mar morto* sob uma perspectiva ricoeuriana

O romance *Mar Morto* da autoria do escritor baiano Jorge Amado pode ser classificado como uma obra literária memorialista. Ele apresenta, por meio dos relatos de um narrador onisciente, a memória coletiva referente à comunidade ribeirinha e litorânea da Bahia.

A obra é iniciada com o convite do narrador para que escutemos as histórias do cais, que ele outrora escutou dos velhos marinheiros que remendam velas, dos mestres de saveiro, dos pretos tatuados e dos malandros. Foram histórias e canções que ele ouviu em “noites de lua no cais do Mercado, nas feiras, nos pequenos portos do Recôncavo, junto aos enormes navios suecos nas pontes de Ilhéus” (AMADO, 1982, p. 06). O narrador anuncia que irá contar histórias que ele, em outras ocasiões, ouviu daqueles homens sobre a vida das pessoas do cais.

Por conseguinte, os relatos apresentados não serão a respeito de experiências particulares do narrador, porém a memória narrada corresponde a memória deste. Segundo o filósofo francês Paul Ricoeur, “é no ato pessoal da recordação que foi, inicialmente, procurada e encontrada a marca do social. Ora, esse ato de recordação é cada vez nosso” (RICOEUR, 2007, p. 133). Isto quer dizer que é por meio da memória individual que se verifica a memória coletiva. A narrativa em *Mar Morto* corresponde à memória particular daquele que narra e através dos seus relatos é constatada a memória da comunidade do cais.

O primeiro aspecto apontado pelo filósofo no que diz respeito a constatação do que foi mencionado acima é a observação da linguagem. Neste ponto é verificado o emprego ou não de pronomes possessivos que conferem o caráter privativo da lembrança. A memória é considerada por ele como caso particular por ser um fenômeno psíquico, tanto por meio de afecções, quando as lembranças surgem involuntariamente, quanto ações, quando as lembranças são buscadas.

Na literatura, de acordo com Paul Ricoeur, a busca das lembranças pode acontecer ou em primeira pessoa, na forma de autobiografia, ou em terceira pessoa, no caso da narrativa sobre a vida de outras pessoas, e até em segunda pessoa, em forma de ordem ou pedido. No caso do romance *Mar Morto*, as lembranças do narrador não surgem em primeira pessoa, pois ele não relata fatos de sua própria vida. O que se averigua nesta obra literária é a narrativa em terceira pessoa, já que o narrador mesmo convoca para a escuta da história de outros: “Vinde ouvir a história de Guma e de Lívia que é a história da vida e do amor no mar” (AMADO, 1982, p. 06). Ele não conta apenas sobre estes dois personagens, mas sobre a vida dos habitantes do cais como um todo.

Conforme já mencionado, em *Mar Morto* é a exposição da memória do narrador que constatamos. São as suas lembranças sobre aquelas histórias que estão sendo apresentadas. Apesar de não reconhecer essa memória como sua, pelo contrário, atribui aos “homens do mar”. Todavia, pelo simples fato de ter a capacidade de reproduzi-las, elas tornam-se suas. E conseqüentemente, as lembranças também lhe pertencem:

a forma pronominal dos verbos de memória atesta uma aderência que faz com que lembrar-se de algo é lembrar-se de si. Por isso o distanciamento íntimo marcado pela diferença entre o verbo ‘lembrar-se’ e o substantivo ‘lembrança’, pode passar despercebido a ponto de não ser notado [...]. Essa aderência tenaz do ‘quem’ ao ‘que’ é o que torna particularmente difícil transferir uma lembrança de uma consciência a outra. Entretanto, é a suspensão da atribuição que possibilita o fenômeno de atribuição múltipla [...] (RICOEUR, 2007, p. 133).

Mesmo que tenha escutado as histórias e as canções de outros, a partir do momento que as assimila, elas passam a compor a sua memória. Entretanto, os acontecimentos narrados, ao mesmo tempo, também correspondem à memória coletiva do cais. Ou seja, como

coletiva, essa memória não é atribuída a alguém em particular, pois pertence a todas àquelas pessoas. Ao finalizar o seu relato dizendo “assim contam na beira do cais” (AMADO, 1982, p. 201) fica mais uma vez confirmado que o narrador ouviu aquelas histórias das pessoas daquela comunidade. Mas é importante salientar, que antes de compor a memória coletiva, elas fazem parte da memória individual não só do narrador do romance, mas de cada narrador.

Esta memória é passada, exatamente, através da ação de narrar realizada não só pelo narrador, mas pelos “homens do mar”, conforme verificamos no tópico anterior acerca do imaginário do cais, nos trechos acima e em outros que aparecem ao longo do romance: “[...] na beira do cais nunca se contou uma história que referisse o caso de um filho de marinheiro ser tentado pela vida calma da cidade ” (AMADO, 1982, p. 37). Nesta passagem o narrador revela que entre os episódios que ele escutou não houve algum se quer sobre filho de marinheiro que se interessasse pela vida na cidade. Isto pode ser entendido através da relação entre o imaginário e a memória referente ao cais.

As pessoas que nascem no cais, como foi apresentado na introdução deste estudo, acreditam que seus destinos já sejam traçados. Esta ideia possui relação com o imaginário da comunidade sobre a crença de que todo “homem do mar” ao morrer encontrará Iemanjá. Isso é perpetuado pelas histórias e canções repetidas no cais. Além disso, as pessoas daquele lugar crescem escutando as aventuras e grandes feitos de “homens do mar” e, assim, também desejam realizar feitos heroicos para que também sejam lembrados. Dessa forma, explica-se a razão dos filhos dos marinheiros quererem seguir os mesmos destinos de seus antepassados.

Assim sendo, “as narrativas são a respeito de agentes e de pacientes” (Ricoeur, 2007, p. 151). No romance de Jorge Amado podemos considerar os contadores de histórias como agentes e aqueles que escutam os pacientes. Aquilo que é narrado naquela comunidade exerce influência sobre os ouvintes, tornando-se inspiração para muitos

deles. Com isso, acontece uma identificação com o grupo, ou seja, entre os moradores do cais. O narrador da obra analisada, apesar de não se identificar com aquele grupo, assumindo-se como “homem da terra” no princípio do romance, passa a adquirir a memória coletiva da comunidade. Porém, é a sua perspectiva que está sendo apresentada. É uma perspectiva que vai de encontro com a cultura na qual ele está relatando. Quando o narrador diz:

Os homens da terra (que sabem os homens da terra?) dizem que são os raios da lua sobre o mar. Mas os marinheiros, os mestres saveiros, os canoieiros, riem dos homens da terra que não sabem nada. Eles bem sabem que são os cabelos da mãe-d’água, que vem ver a lua cheia [...]. Todos a amam e até esquecem as mulheres quando os cabelos de mãe-d’água de se estendem sobre o mar (AMADO, 1982, p. 17).

Reconhece a diferença entre a maneira de ver o mundo por parte de cada um dos grupos. O ponto de vista das pessoas de uma mesma comunidade será direcionado segundo suas crenças e ideologias. Porém para Ricoeur este direcionamento acontece de maneira espontânea, pois de outra forma não existiriam os atores sociais. De acordo com o filósofo, “é para o lado das representações coletivas que devemos nos voltar para dar conta das lógicas de coerência que presidem a percepção de mundo” (RICOEUR, 2007, p. 133) No romance de Jorge Amado, um dos momentos em que se verifica este aspecto é a partir da exposição que a narrativa traz sobre o imaginário daquela comunidade acerca do surgimento do seu lugar de origem.

Percebe-se que existe uma diferença evidente entre as crenças dos moradores das áreas urbanas e os moradores do cais. O trecho acima deixa bastante evidente essa diferença. Luís Brandão (2013) ressalta essa distinção que surge nos discursos provenientes de lugares variados e suas relações com a cultura que cada um deles possui.

De fato, o caráter agonístico das relações culturais coloca em foco os lugares nos quais os discursos são produzidos, o que explica, na difusão do discurso culturalista, a recorrência de

termos como margem, fronteira, entre-lugar, metrópole, colônia, centro, periferia, ocidente, oriente (BRANDÃO, 2013, p. 92).

Sujeitos que detêm em suas lembranças vinculadas a lugares em comum com outros sujeitos possuem com estes pensamentos convergentes a determinados grupos. Assim, elas são vinculadas diretamente ao grupo ao qual pertence. “Portanto, é por seu lugar num conjunto que os outros se definem [...]. De modo geral, todo grupo atribui lugares. É desse que se guarda ou se forma a sua memória.” (RICOEUR, 2007, p. 131) O narrador de *Mar Morto* destaca em algumas passagens de seu relato essa forte ligação que o filósofo chama de lugares-de-memória, quando, por exemplo, menciona que todos os “homens do mar” retornam para morrer em seus lugares de origem: “Um marinheiro vem morrer no seu porto, junto dos seus saveiros e dos seus mares” (AMADO, 1982, p. 32).

Percebemos em várias passagens do romance que o narrador apresenta momentos da vida dos personagens que revelam uma intimidade que poderia ser relatada somente por ele próprios. São lembranças que trazem situações bastante particulares de suas vidas. Um desses momentos foi o reencontro de Guma com sua mãe:

Ele a conhece sim. Há muito que ele a espera. Ele a procurou nas ruas de mulheres perdidas, na beira do cais, em todas as mulheres que olharam pra ele. Agora a encontrou. Ela é sua mulher. Ele há conhece de muito tempo, desde que os desejos penetraram seus nervos, perturbaram seus sonhos” (AMADO, 1982, p. 27).

O trecho acima expõe os desejos de Guma que ansiava por ter sua primeira relação sexual com uma mulher. Ao deparar-se com sua mãe, que nitidamente era uma prostituta, acreditou que ela seria a mulher que tanto aguardava. Esta passagem corresponde a uma memória de Guma, pois ele quem a vivenciou. Segundo Ricoeur, “a forma pronominal dos verbos de memória atesta uma aderência que faz com que lembrar-se de algo é lembra-se de si” (RICOEUR, 2007, p.

136). Isto quer dizer que uma lembrança pertence, exclusivamente, aquele que está lembrando. Para o filósofo francês, é bastante difícil transferir uma lembrança de uma consciência para outra. No entanto, no caso de experiências particulares que se tornaram públicas, como o que acontece em *Mar Morto*, pode-se considerar, de algum modo, que houve essa transferência. Por terem se tornado histórias, passaram a fazer parte da memória comum, assim, “[...] é a suspensão da atribuição que possibilita o fenômeno de atribuição múltipla [...]” (RICOEUR, 2007, p. 136). O narrador deixa indeterminado o possuidor da memória que contém todas aquelas histórias e ao mesmo tempo são de todos as pessoas do cais.

No romance de Jorge Amado, a atribuição da memória a si pelo narrador fica subentendida; “[...] a atribuição a outrem não é acrescida posteriormente, mas coextensiva à atribuição a si” (RICOEUR, 2007, p. 137). Entretanto, em *Mar Morto*, o grau de interpretação chega a uma proximidade, dentro dessa atribuição múltipla, que chega a ocorrer uma “imaginação afetiva”, transportando a experiência do narrador para a experiência daqueles de quem está relatando. Isto é confirmado pelo trecho acima, como também em outras passagens em que ele descreve os sentimentos dos demais personagens. A própria ação narrativa permite que aconteça essa especulação sobre o sentimento do outro de modo imaginativo. No fenômeno mnemônico acontece um preenchimento de significação direcionado ao outro, mas que é de si. Essa “transferência” de memória é o que também possibilita a conservação da ideia de destino na vida dos moradores do cais.

Um marítimo deve ser livre, diz o velho Francisco, diz a canção, dizem os fatos diários. Livre não para amar, para viver mais largamente. Porém livre para morrer, para celebrar suas núpcias com Iemanjá, a dona do mar. Livre para morrer, que é para a morte que eles vivem, morte tão próxima, tão certa que nem é esperada, nem se preocupam com ela (AMADO, 1982, p. 91).

O trecho acima resume a ideia de destino no cais, trazendo todos os elementos que unem o imaginário e a memória da comunidade e que faz com que resista o pensamento sobre a sina dos “homens do mar”, assim como a de suas companheiras: “[...] afirmo que desgraçado é o destino das mulheres dos marítimos. Esperar uma vela no cais, esperar nas noites de tempestades a chegada de um corpo” (AMADO, 1982, p. 94). Observamos que o narrador não aponta a um determinado personagem cada um dos destinos descritos, mas direciona aos “homens do mar” e as mulheres de modo geral. Mas, ao passo que generaliza os destinos daquelas pessoas, conta as histórias de algumas delas, pontuando fatos que poderiam ocorrer com qualquer um deles, como a preocupação de Guma a respeito do futuro de seu filho: “- [...] Se eu ficar sem o barco o que é que deixo pra meu filho? A gente não vive muito, um dia cai um temporal, a gente vai embora. Ainda quem não tem filho...” (AMADO, 1982, p. 170).

Contudo, mais do que uma herança material, o personagem preocupava-se em deixar para o seu filho o meio pelo qual ele daria continuidade aos costumes e tradições daquele lugar e também os seus feitos que seriam passados por meio das histórias ali contadas. Neste trecho verificamos ainda como Guma tinha consciência do destino que o aguardava. Percebemos como ele parece, realmente, conformado. Já sua esposa Lívia, que tem sua origem na parte alta da cidade, não se conforma e sofre por saber o futuro que, certamente, terá seu marido. “Outras mulheres do cais olhavam indiferentes os maridos que partiam. Mas aquelas haviam nascido ali, haviam assistido à chegada do corpo do pai, de um irmão, de um tio. Sabiam que era assim, que era a lei do cais” (AMADO, 1982, p. 116). Os “homens da terra”, ou seja, aquelas pessoas que não nasceram na beira do cais não conseguem compreender a vida das pessoas nascidas naquela comunidade. Como o próprio narrador destaca, “era uma sina milenar” (AMADO, 1982, p. 117). Através das passagens acima e de outras realizadas na narrativa pode ser constatada a diferença na maneira de ver o mundo entre

“homens do mar” e “homens da terra” e como cada ponto de vista determina as perspectivas que cada grupo tem a respeito da vida. Essas diferenças são determinadas pelo imaginário e, conseqüentemente, pela memória de cada comunidade.

Considerações finais

Após a realização de uma leitura apurada do romance *Mar Morto* do escritor Jorge Amado foi possível observar aspectos relevantes vinculados a narrativa que permitiram lhe classificar como uma obra literária memorialista.

O anúncio por parte de seu narrador de que contaria histórias acerca da beira do cais da Bahia pode induzir ao pensamento de que deparar-se-á, simplesmente, com a memória coletiva daquele lugar. Ao identifica-se como “homem da terra”, procura deixar claro que não pertence àquela comunidade e que aquelas não são suas memórias, como ele reforça algumas vezes ao longo de sua narrativa. Todavia, os elementos constatados através da perspectiva ricoeuriana da fenomenologia da memória individual expõem que, antes da memória coletiva, a narrativa evidencia a memória particular de quem narra. Logo, os relatos apresentados em *Mar Morto* correspondem às lembranças buscadas pelo narrador em sua memória.

As histórias contadas pelo narrador, mesmo fazendo parte da memória coletiva do cais, passaram a compor a sua memória particular no momento em que ele as ouviu. O seu ponto de vista salienta o que comumente acontece no cais com destaque para a certeza que os moradores possuem de já nascerem com seus destinos traçados. A persistência da ideia da sina de morte no mar aos marítimos e, conseqüentemente, a prostituição ou trabalhos pesados às companheiras enviuvadas, resistia pela combinação entre o imaginário e memória local. A base mitológica, o hábito de contação de histórias e a lei do cais associados a formação de sua memória coletiva contribuíam

para que a perspectiva de vida daquelas pessoas dependesse de maneira exclusiva da vontade de Iemanjá.

Referências

AMADO, Jorge. *Mar Morto*. São Paulo: Editora Martins S. A., 1982.

ARAÚJO, H. H. de. *Regionalismo e modernização como representações literárias*. XI Congresso Internacional da ABRALIC. USP - São Paulo, 2008. Disponível em:

https://www.google.com/search?q=Regionalismo+e+moderniza%C3%A7%C3%A3o+como+representa%C3%A7%C3%B5es+liter%C3%A1rias&rlz=1C1CHBD_ptPTBR905BR905&oq=Regionalismo+e+moderniza%C3%A7%C3%A3o+como+representa%C3%A7%C3%B5es+liter%C3%A1rias&aqs=chrome..69i57j33i160.944j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8 Acesso em: 07 de novembro de 2021

BENJAMIN, W. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1987.

BRANDÃO, L. A. *Imagens espaciais: Bachelard, Bakhtin, Benjamin*. In: *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Estudos, 2013

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 2000.

ELIADE, M. *A estrutura dos mitos*. In: *Mito e realidade* São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates, 1972.

ELIADE, M. *Prestígio mágico das origens*. In: *Mito e realidade* São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates, 1972.

GLISSANT, E. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

ISER, Wolfgang. *Atos de fingir*. In: *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. 2ª edição revisada. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2013.

RICOER, Paul. *Da memória e da reminiscência*. In. A memória, a história, o esquecimento. Tradutor: Alain Fraçois et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RICOER, Paul. *O si e a identidade narrativa*. In. O si mesmo como o outro. Tradutor: Ivone C. Benedetti. 1ªed - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

POR OCASIÃO DOS 90 ANOS DE PUBLICAÇÃO DE JORGE AMADO

Douglas De Sousa

Para os usuários da língua portuguesa, a obra de Jorge Amado dispensa qualquer apresentação. Não somente aos falantes da língua portuguesa, como também de outras línguas, uma vez que os romances de Amado foram amplamente traduzidos para vários idiomas em diferentes países.

A trajetória do homem e do escritor se fundem como figura de fama e consagração, ambos chegavam juntos: obra e a pessoa Jorge Amado. A própria vida de Amado era igualmente especulada e comentada, tanto que nos dias de hoje sua casa - no bairro Rio Vermelho, em Salvador, acervo de seus objetos pessoais e da sua família - virou ponto turístico, assim como a Fundação Casa de Jorge Amado, localizada no coração do Pelourinho baiano. Acompanhado de muita fama vieram as polêmicas: bastante lido e comentado muitas foram as críticas positivas e negativas sobre o seu projeto literário, naturalmente, de modo que não há um brasileiro que não tenha lido ou não conheça alguma obra ou personagem de Amado, seja pelos livros ou audiovisual, conforme já apontei em minha tese de doutoramento¹. Nenhum outro escritor brasileiro acessa com tamanha profundidade o coração do Brasil como o baiano.

Entre essas e tantas outras razões a motivação de comemorarmos os 90 anos de publicação de Jorge Amado é de grandiosa importância para a língua portuguesa, para o Brasil e a nossa

¹ Conferir em: *Tenda dos Milagres - romance, roteiro e filme: recriação e presença*, Universidade de Brasília, 2017, repositório de teses biblioteca digital UNB.

literatura. A partir de Amado novos modelos estéticos – forma e conteúdo – de literatura passaram a ser e existir. A influência e impacto do autor sobre outros ficcionistas que surgiram, sobretudo as nações pós-coloniais mais recentes como os países de África de língua portuguesa, foram de grande aceitação, espelho e modelo para a formação da identidade nacional dessas nações. Escritores de África de língua portuguesa leram e beberam nas fontes das narrativas amadianas como busca pela referência da identidade do seu povo. O pesquisador da obra de Amado, Edvaldo Bergamo, tem um artigo bastante interessante sobre esse cruzamento do Brasil e dos países africanos com a obra do criador de Gabriela. No artigo intitulado “Jorge Amado na África: literatura, imprensa e colonialismo”, Bergamo demonstra como o século XX e suas importantes literaturas de resistência e denúncia foram fundamentais para libertação desses países oprimidos pelo regime capitalista e colonialista, e de que modo Jorge Amado influenciou e teve participação sobre esses escritores que retratavam suas realidades. Nas palavras do crítico:

O campo intelectual de esquerda da primeira metade do século XX aproximou brasileiros e africanos, no tocante a uma arte de intervenção política que 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 citado autor brasileiro apresenta os entraves de um projeto modernizador inconcluso no Terceiro Mundo, destacando a opressão sofrida pelo trabalhador do campo, a condição marginalizada do lumpen-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 (BERGAMO, 2020, p. 119).

Desse modo, escritores de África se reconheceram nas narrativas amadianas e as utilizaram como modelo para projetar o futuro de suas nações recém libertas do jugo opressor colonial. Como no caso do Brasil de Jorge Amado foi possível ver negros, mulheres, macumbeiros, prostitutas entre outros tipos à margem e, sobretudo, uma nação ex-colônia figurarem em suas páginas, assim também seria possível para essas nações libertas. Aqui entendo a obra de Amado como espelho exportação de futuro: os escritores e escritoras africanos/as de língua portuguesa enxergaram na literatura amadiana um sopro de esperança e liberdade, a mesma esperança e liberdade que tanto Amado clamou para o povo sofrido do Brasil, que agora soprava além Atlântico e chegava aos nossos irmãos e irmãs de África.

É possível inferir que o principal tema da obra amadiana, se assim pudéssemos resumi-la, é o tema da liberdade humana. Seus personagens buscam a todo instante a liberdade: liberdade política, religiosa, sexual, humana em suas variadas faces. Seus leitores e leitoras buscam em suas páginas essa ânsia por igualdade e liberdade. Desde seus primeiros romances o tema da vida humana e seus direitos e plenitude é levantado. Em nenhum outro romancista brasileiro os negros, mulheres, pobres, população da religião Candomblé habitam as páginas com tanta força e protagonismo como nas narrativas amadianas.

Jorge Amado é um autor, um homem da cultura e um cidadão brasileiro que praticamente viveu todo o século XX. Em suas narrativas temos um imiscuir-se de vida/obra, realidade/ficção, pessoas reais/personagens de ficção. Além, é claro, dos diversos cenários sociais e políticos, paisagens urbanas e rurais, contextos de ditaduras, guerras e perseguições, bem como a geografia de todo o mundo por onde Amado percorreu e deixou a sua marca. Mundo esse traduzido e refratado em seus romances ao modo brasileiríssimo, ao modo baianês; matéria

orgânica, viva e pujante. Páginas coloridas, uma literatura multicolor, um mosaico de narrativas vibrantes.

Iniciado na geração de 30, no romance regionalista, o projeto literário amadiano, no geral, é dividido pela crítica em duas fases. A primeira, que compreende os romances que vão da estreia do autor, em 1931, com *O país do carnaval*, apontada como a fase mais engajada na qual o escritor era militante e filiado às causas de esquerda; e a segunda, em 1958, com *Gabriela, cravo e canela*, fase mais humorística e de uma retórica mais solta, com romances esteticamente mais elaborados e abrangendo diretamente temas como raça, etnia, miscigenação, nacionalidade etc. Ambos os períodos marcam momentos distintos e relevantes na prosa amadiana no modo de conceber seus romances e, mais adiante, na recepção de sua literatura. Essas fases autorais possuem, segundo Paes (1991), um “[...] nexos de continuidade que, para além das diferenças de tempo, de enfoque, de estilo e de propósitos, liga um romance a outros e ambos aos demais romances do autor” (PAES, 1991, p. 10).

Elementos como povo, vida, sociedade, lutas de classes, classes exploradas e seus exploradores, prestígio e desprestígio social, racismo, opressão do grande capital, luta pela terra e pelos direitos fundamentais do ser humano atravessam suas obras em todas as suas fases. Os elementos maiores e estruturais, somados a tudo isso, sobretudo pós *Gabriela, cravo e canela*, ou seja, a partir de 1958, foram o humor e a carnavalização – o que não o fez perder o viés crítico e político de sua formação de romancista. Em um exame mais detalhado da prosa amadiana, Eduardo Portella (2011), no ensaio *A fábula em cinco tempos*, traça um perfil escritural e da teia que liga os seus romances. Dessa forma, o ensaísta elabora as seguintes considerações:

É verdade que, em Jorge Amado, o que houve foi antes de tudo uma reiteração aprofundada que, desenvolvendo-se através de cinco tempos, culminaria naquele que seria o tempo da motivação pluridimensional. De *O país do carnaval* (1931),

passando por *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936), *Capitães da Areia* (1937), *ABC de Castro Alves* (1941), *O cavaleiro da esperança* (1942), *Terras do sem fim* (1943), *São Jorge dos Ilhéus* (1944), *Bahia de todos os santos* (1945), *Seara vermelha* (1946), *O amor do soldado* (1947), *Os subterrâneos da liberdade* (1954), *Gabriela, cravo e canela* (1958), até *Os velhos marinheiros* (1961), caracteriza-se nitidamente um processo em cadeia, onde elos anteriores condicionam outros elos que vão sendo subsequentemente enriquecidos. Esse processo divide o plano da execução em cinco tempos nitidamente demarcados, e que seria o *tempo da elaboração motivadora*, o da *motivação baiana*, o da *motivação telúrica*, o da *motivação política* e, finalmente, o tempo da *motivação pluridimensional* (PORTELLA, 2011, p. 34-35, grifos do autor).

Esse encadeamento romanesco também é apontado por Portella como um eixo ligado de uma trama a outra, que percorre as narrativas amadianas, de modo a girar em torno de temas que se refazem, desdobram-se e se enriquecem na narrativa posterior. Esse recurso não se dá como uma repetição, mas como um melhoramento e avanço de temas que constituem o universo do autor, o seu plano de escrita. Esses elos temáticos formam o que Antonio Candido chama de “sistema vigoroso”, uma “concatenação de seus livros”, sementes lançadas [livros] que mais tarde germinariam em outros. “Os livros deste autor nascem uns dos 82 outros, germinam de sementes lançadas anteriormente, sementes que às vezes permanecem muito tempo em latência” (CANDIDO, 1972, p. 113). Essas sementes, depois de lançadas, fecundariam e germinariam mais adiante em outras narrativas do autor, que já estavam visíveis, de certa forma, desde a primeira fase.

A literatura de Amado demonstra aos seus leitores uma lógica de produção que o autor foi avançando e aprimorando em seus anos de escrita. 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 metalinguagem. 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).

Aos chegarmos aos dias atuais em clima de comemoração pelos 90 anos de publicação, pensamos no jovem de 19 anos que publica *O país do carnaval*, seu primeiro livro, para torna-se um dos maiores escritores da língua portuguesa. Isso não é um fato comum, sobretudo quando pensamos que se trata de um escritor latino-americano, de um país subdesenvolvido, da periferia do capitalismo, e que se expressa por meio da arte da palavra. Trocando em miúdos, a trajetória de Jorge Amado pode sim ser resumida como de sucesso. E, por isso, nós leitores e críticos paramos nesses 90 anos para celebrarmos sua importância para o cenário da literatura mundial. Salve Jorge!

Referências

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.

BERGAMO, E. A. (2020). *Jorge Amado na África: literatura, imprensa e colonialismo*. Revista Cerrados, 29(52), 116-126. Acesso em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/29435>>.

CANDIDO, Antonio. Poesia, documento e história. In: (Vários autores). *Jorge Amado: povo e terra 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins, 1972

PAES, José Paulo. *De “Cacau” a “Gabriela”*: um percurso pastoral. Salvador: FCJA, 1991.

SOUSA, Douglas Rodrigues de. *Tenda dos Milagres – romance, roteiro e filme: recriação e presença*. 2017. Tese (Doutorado) – Curso de Letras, universidade de Brasília – UNB, Brasília, 2017.

A DENÚNCIA SOCIAL DE JORGE AMADO EM *CAPITÃES DA AREIA*

Élcia Liana Cutrim de Jesus

Um dos problemas sociais mais preocupantes do Brasil, entre tantos, é o do menor abandonado. Um inúmero contingente de crianças e adolescentes vivendo em condições subumanas, lutando diariamente para sobreviver e expostas à violência e à crueldade das ruas. É voltado para esse triste e inquietante problema que o escritor Jorge Amado escreve *Capitães da Areia*, romance publicado em 1937, pertencente, portanto, à geração de 30 da literatura modernista brasileira que retrata com veracidade a lastimosa realidade e os inúmeros preconceitos enfrentados pelos menores com o intuito reflexivo da sociedade.

Apesar do grandioso sucesso de crítica e de público no ato de sua estreia, o livro causou polêmica, uma vez que fora apreendido pelo governo Vargas e queimado em praça pública. A repercussão envolvendo o romance tem uma real significação: *Capitães da areia* é uma obra de denúncia social, de crítica a uma sociedade incapaz de vislumbrar os contrastes e os problemas que envolvem os excluídos.

A temática da narrativa trata da vida de crianças abandonadas da Bahia que vivem num velho trapiche de Salvador, à custa de furtos e malandragens. Os “capitães da areia” revoltam-se pelo abandono em que vivem e pela discriminação que sofrem. O romance é construído por meio de quadros mais ou menos independentes que registram o dia a dia das personagens pela cidade, intercalados com notícias de jornal e com reflexões poéticas, ressaltando verossimilhança à história.

A proposta deste capítulo é identificar a denúncia social que Jorge Amado faz ao longo da narrativa, destacando sua preocupação ante as divergências vigentes entre as classes sociais; uma vez que a obra denuncia as desigualdades e as injustiças sociais, contrapondo permanentemente a burguesia e o povo, a desonestidade da classe dominante e a sensibilidade dos que vivem à margem da sociedade.

Jorge Amado: um romancista da vida popular

Jorge Amado de Faria é o romancista mais popular do Brasil e aquele que retratou com primazia, simpatia calorosa e um vivo senso do pitoresco, os tipos humanos discriminados do Nordeste. O escritor deixou-nos uma vasta produção literária que desvenda os recônditos mais misteriosos e mais envolventes de nossa ficção modernista.

A grande popularidade da obra de Amado deve-se a sua total identificação com os tipos, costumes e falares do povo baiano, apresentados em todos os aspectos: o religioso (cultura africana), o folclórico, o culinário e o artístico, somados a características peculiares de seu estilo literário como o humor, a ironia, a sensualidade, o lirismo, a crítica social, como bem afirmou Abdala Junior (1993, p. 32) “Jorge Amado é o romancista da vida popular, que retrata em sua ficção a maneira de ser da população baiana, seus costumes, seus sonhos e também suas misérias”.

O escritor baiano recria em seus romances o cotidiano de Salvador, de Ilhéus, das fazendas de cacau do Sul da Bahia, expondo as desigualdades gritantes entre as classes sociais; a miséria e a exploração dos trabalhadores assalariados, os embates entre fazendeiros e lavradores e a total negligência dos poderosos diante dessa alarmante realidade.

Como fiéis representantes do povo suas personagens, em maioria, fazem uso de uma linguagem simples, evidenciando sua condição social e, conseqüentemente, suas escassas perspectivas de

futuro. O autor incorpora o falar das ruas, dos becos, das ladeiras de Salvador e das fazendas do interior do estado da Bahia, transpondo para a ficção, uma linguagem despreocupada com a norma de prestígio e condizente com a realidade retratada, bem explanado por Cavalcante (2001, p. 18):

O artesanato linguístico nunca lhe interessou, exatamente porque não cabia dentro de sua proposta literária: contar histórias vistas e vividas do que havia e há de mais característico no povo baiano, ampliadas pela sua capacidade fabular. Seus pescadores, seus coronéis e jagunços, seus cafejantes e suas prostitutas, suas sensuais morenas com cadeiras larga e abundantes, de fala adocicada e olhar apimentado são encontráveis em qualquer lugar de Salvador ou de Ilhéus.

O escritor unia a realidade e a ficção de sua própria identidade. Misturava-se ao universo mítico de suas personagens, imbricando sua imagem à figura folclórica da Bahia, ou seja, um típico baiano de corpo e alma, como ele próprio expôs: “[...] acredito que sou semelhante aos personagens dos meus livros, como eles, sou um mulato, um homem qualquer, um pobre, não aspiro a ser mais que um dentre eles e se os criei, eles me criaram também” (AMADO *apud* GOLDSTEIN, 2001, p. 22).

As temáticas desenvolvidas por Jorge Amado reforçam sua ligação com o popular: denúncia de problemas sociais, exploração dos trabalhadores rurais, opressão da classe operária, preconceitos raciais, tabus, além de um imenso desejo por justiça. A tendência por uma literatura ideológica, na primeira fase da produção literária do romancista, reflete suas convicções políticas, uma vez que foi membro do Partido Comunista e, em consequência disso, perseguido politicamente e criticado por puristas. A recepção crítica da literatura amadiana jamais foi recebida sem contestações, como bem explanou Veiga (2005, p. 02): “os debates sobre a produção flutuavam, por vezes, levando em conta a opção do escritor pelo Partido Comunista, por

construir um caminho de denúncias, recheado com uma linguagem propícia ao personagens e temas dos excluídos”.

Com a publicação de *Gabriela, cravo e canela* (1958), o foco das temáticas e da postura ideológica do escritor enveredam para o interesse pela justiça social, convergindo na liberdade, no romantismo, na exploração do riso e sonho. Esta fase foi classificada em *Depoimentos líricos e crônicas de costume*.

Ainda que houvesse a zona cacauieira e os problemas sociais como pano de fundo, a abordagem das narrativas volta-se, então, para representação do universo feminino: da relação da mulher com o poder, além da superação sobre comportamentos tradicionais e machistas da época. Destacam-se as personagens Gabriela, Tieta, Teresa Batista e Dona Flor; mulheres sedutoras que constantemente desafiam os valores sociais, ultrapassando a submissão e a inferioridade. Estas personagens renegam as convenções a fim de não serem reduzidas a uma mera propriedade masculina, como observado na figura lendária e envolvente de Gabriela – síntese desta fase – que reúne em torno de si os mistérios da sedução e do pecado.

Logo, percebe-se que magia, mistério, misticismo, riso, sonho, sensualidade, erotismo, romance, luta, denúncia, a Bahia e o Brasil são os ingredientes que jamais deixaram de temperar as narrativas envolventes e inesquecíveis de Jorge Amado. Com um estilo peculiar, suas obras decifram o universo popular e folclórico de nosso país e atenta-nos para as sérias questões sociais que devem ser discutidas e analisadas:

Nunca desejei senão ser um escritor de meu tempo e de meu país. Não pretendi e não terei nunca de fugir ao drama que nos coube viver, de um mundo agonizante e um mundo nascente. Não pretendi nem tentei jamais universal senão sendo brasileiro

e cada vez mais brasileiro. Poderia mesmo dizer, cada vez mais baiano, cada vez mais um escritor baiano”.¹

***Capitães da areia*: um drama urbano**

Em *Capitães da areia*, Jorge Amado retrata um drama urbano: a vida dos menores abandonados da cidade de Salvador. Ele mostra-nos a nítida diferença entre classes e os efeitos da marginalidade nas crianças e adolescentes discriminados por uma sociedade que é desumana e perversa: “[...] o romance sugere o contraste entre a humanidade e a sensibilidade das crianças e a desonestidade das classes dominantes”, (GOMES, 1996, p. 38):

O romancista comentou acerca da temática retratada na obra que ainda hoje persiste:

Não são um bando surgido ao acaso, coisa passageira na vida da cidade. É um fenômeno permanente, nascido da fome que se abate sobre as classes pobres. Aumenta diariamente o número de crianças abandonadas. Os jornais noticiam constantes malfeitos desses meninos, que têm como único corretivo as surras na polícia, os maus tratos sucessivos. Parecem pequenos ratos agressivos, sem medo de coisa alguma, de choro fácil e falso, de inteligência ativíssima, soltos de língua, conhecendo todas as misérias do mundo numa época em que as crianças ainda criam cachos e pensam que os filhos vêm de Paris no bico de uma cegonha (AMADO, 1996, p. 389).

O contraste entre a miserável vida das crianças e a ganância da burguesia é percebida claramente na narrativa. Os “capitães da areia” moram num velho trapiche abandonado e semidestruído, que serve de pousada para ratos e cães. É nele que encontram abrigo contra os inimigos: “Durante anos foi povoado exclusivamente pelos ratos que o atravessavam em corridas brincalhonas, que roíam a madeira das portas

¹ Discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras, 17/06/1961. In: Revista de Cultura da Bahia, 2004, p. 17.

monumentais, que o habitavam como senhores exclusivos [...]” (AMADO, 2004, p. 25).

Já os ricos encontram-se bem acomodados em suas mansões, desfrutando do luxo e do conforto que o poder da exploração e o dinheiro lhes converte em ostentação: “O 611 era uma casa grande, quase um palacete, com árvores na frente. Numa mangueira um balanço onde uma menina da idade de Dora se divertia” (AMADO, 2004, p. 155).

A pobreza das crianças é representada pelo trapiche que possui a vantagem de ser “um espaço aberto e receptivo, enquanto as mansões, cercadas por grades, seriam um espaço desumano que impede a entrada de quem não pertence ao mesmo círculo de seus habitantes” (GOMES, 1996, p. 66).

Na verdade, em *Capitães da areia*, as diferenças entre classes sociais acarretam em diferenças de espaço, já que os ricos vivem no alto (Cidade Alta) e os pobres confinam-se na Cidade Baixa de Salvador. Desta forma, os adjetivos *alto* e *baixo*, que fazem referência ao espaço da cidade, correspondem também às classes sociais distintas. É o que nos explica Oliveira (2002, p. 48):

Jorge Amado viu a Cidade da Bahia dividida em bairros ricos e pobres. O corredor da Vitória era o coração aristocrático da cidade. Ali estavam os palacetes, cercados de jardins, dos seus mais abastados negociantes. Enquanto a cidade dos pobres é representada principalmente, pela cidade da Palha, onde moravam estivadores, lavadeiras, malandros, boêmios seresteiros e pela gente pobre da capital baiana.

Para salientar o antagonismo entre as classes, o narrador ressalta que os detentores do poder dispõem de forças que o protegem e que servem para marginalizar ainda mais os desfavorecidos. Essas forças são a polícia e a igreja.

A polícia, com todo o seu autoritarismo, isola da sociedade aqueles que representam ameaça à manutenção da ordem, no caso, os

“capitães da areia”, tornando-se assim, um escudo da classe dominante. Não muito diferente da atitude das autoridades policiais, a Igreja, representada pela cúpula do alto clero, à exceção do padre José Pedro, também e mostra alheia à realidade dos menores.

O comportamento repressivo das autoridades é bem notado quando Pedro Bala e Dora são conduzidos, respectivamente ao Reformatório de Menores e ao Orfanato. Ambas as instituições eram vistas pela sociedade como um estabelecimento modelar para criança em processo de regeneração. Contudo, observa-se uma realidade totalmente diferente. As instituições não são educativas; são prisões que torturam e que constroem a mentalidade das crianças o que, infelizmente, perdura até hoje:

- O tipo de criminoso nato traz todos os estigmas de crime na face. Não pode ser tratado como um qualquer. Vamos lhe dar honras especiais.

Virou as costas. O investigador fez um sinal para os soldados. Pedro Bala sentiu duas chicotadas de uma vez. E o pé do investigador na sua cara. Rolou no chão, xingando[...]

Grita de dor. Mas não sai uma palavra dos seus lábios. Vai se fazendo noite para ele. Agora já não sente dores, já não sente nada. No entanto, os soldados ainda o surram, o investigador o soqueia (AMADO, 2004, p 180-181).

O escritor revela-nos a realidade existente no interior de um reformatório de menores: crianças violentadas, ameaçadas e trancafiadas em quartos escuros, sem alimentação adequada e solitárias na dor e no sofrimento, incapazes, portanto, de se regenerarem, tamanho o desrespeito a que eram submetidas. Como bem explicitado por Schroeder (1996, p. 18):

O autor, através de uma linguagem crua e lírica, denuncia essas injustiças e ratifica sua posição favorável ao bando. E ainda, através da descrição do tratamento aos internos e a Pedro Bala

Jorge Amado lança a questão: é possível alguém ficar regenerado através de violência, fome e subordinado à lei do mais forte?

A Igreja privilegia os burgueses que, comumente, fazem doações generosas às paróquias e recebem em troca deste gesto, lealdade, gratidão e respeito. Como é percebido nas palavras do Cônego: “- O senhor sabe que a viúva Santos é uma das melhores protetoras da religião da Bahia? Não sabe dos donativos...” (AMADO, 2004, p. 138).

O apoio do clero à classe dominante representa uma rejeição aos menos favorecidos e uma crítica de cunho ideológico àqueles que optaram pelos mais humildes. Essa crítica, na verdade, utiliza-se de um estereótipo comum à época - o de ser comunista. Isso é notório na fala do Cônego ao criticar a postura do padre José Pedro por aproximar-se dos “capitães da areia”:

- Quem o visse falar diria que é um comunista que está falando. E não é difícil. No meio dessa gentalha o senhor deve ter aprendido as teorias deles... O senhor é um comunista, um inimigo da Igreja[...] O senhor pensa que Deus aprova o que está fazendo? Lembre-se que sua inteligência é muito pequena, o senhor não pode penetrar nos desígnios de Deus (AMADO, 2004, p. 140).

O comportamento das beatas completa a estrutura repugnante da Igreja, já que estas mulheres fazem da religião mais uma questão de satisfação pessoal, do que propriamente uma questão de amor e respeito ao próximo. Observa-se esse comportamento quando uma delas repreende o padre José Pedro por encontrá-lo em companhia dos meninos:

- O senhor não se envergonha de estar nesse meio, padre? Um sacerdote do Senhor? Um homem de responsabilidade, no meio desta gentalha [...]

Os meninos a fitavam com curiosidade [...] Pedro Bala se adiantou um passo, quis explicar:

- O padre só quer aju....

Mas a velha deu um repelão e se afastou:

-Não se aproxime de mim, não se aproxime de mim, imundície. Se não fosse pelo padre, eu chamava o guarda (AMADO, 2004, p. 74).

O padre José Pedro representa na narrativa um contraponto em relação à postura opressora da Igreja Católica. É um dos poucos que consegue ter acesso aos “capitães da areia” e que os defende da discriminação social. O padre, assim como os meninos, viera da exclusão, fora um operário e sabia o que era o preconceito contra os pobres. Por essa razão, torna-se no romance, um ponto de oposição aos outros sacerdotes, uma vez que trata os meninos com humanidade, conquistando-lhes a confiança: “Roubam para comer, porque todos esses ricos que têm para botar fora, para dar para as Igrejas, não se lembram que existem crianças com fome...Que culpa...” (AMADO, 2004, p. 140).

Historicamente, como apontou Foucault (2012), o silenciamento atinge grupos e temas específicos. Em grupos, temos aqueles que a inferioridade fora atribuída a categoria de subalternizados, oprimidos e colocados à margem da sociedade, como exemplo: mulheres, negros, índios, mestiços, homossexuais. Em temas específicos, temos o sexo, a violência, a política, entre outros. Em ambos, temos uma consequência central: a desumanização do ser, bem explanado por Dalcastagnè (2012, p. 20): “Quase sempre, expropriado na vida econômica e social, ao integrante do grupo marginalizado lhe é roubada ainda a possibilidade de falar de si e do mundo ao seu redor”.

É interessante notar que o autor demonstra que a oposição entre ricos e pobres não ocorre somente no contraste entre as classes sociais, mas também no aspecto da religião e dos direitos humanos. É o que acontece no capítulo “Aventura de Ogum” quando as religiões de origem afro, discriminadas por não serem oficiais, são vítimas de preconceito e não possuem a liberdade de exercerem seu credo:

Os candomblés batiam em desagravo a Ogum e talvez num deles ou em muitos deles Omolu anunciasse a vingança do povo pobre. Don’Aninha disse aos meninos com uma voz amarga:

-Não deixam os pobres viver... Não deixam nem o deus dos pobres em paz. Pobre não pode dançar, não pode cantar pra seu deus, não pode pedir uma raça a seu deus[...] não se contentam de matar os pobres a fome. Agora tiram os santos dos pobres (AMADO, 2004, p. 88).

O autor dá destaque na narrativa às igrejas populares representadas na figura da mãe-de-santo Don’Aninha, que diferentemente as beatas e do alto clero, mostra autêntico amor ao próximo ao atender as crianças com carinho e atenção: “[...] Don’Aninha veio aonde estavam os capitães da areia, porque são amigos da grande mãe-de-santo todos os negros e todos os pobres da Bahia. Para cada um ela tem uma palavra amiga e maternal” (AMADO, 2004, p. 87).

No final do romance, Jorge Amado mostra-nos que alguns dos menores, diferentemente da classe dominante, adquirem consciência da situação país e voltam-se para a luta política, com ideais revolucionários, deixando para trás um passado obscuro. O autor acentua seu lado político e comunista através da personagem de Pedro Bala, além de retratar o momento pelo qual passava o povo brasileiro na época da ditadura Vargas: descontente, miserável, mas continuamente a esperar por mudanças, bem observado no capítulo final, “Uma pátria e uma família”: “No ano em que todas as bocas foram impedidas de falar, no ano que foi todo ele uma noite de terror, esses jornais (únicas bocas que ainda falavam) clamavam pela liberdade de Pedro Bala, [...] porque a revolução é uma pátria e uma família” (AMADO, 2004, p. 235).

Assim, a sociedade retratada em *Capitães da Areia* é desigual: opõe ricos e pobres, opressores e oprimidos. O autor vê o homem como o responsável por essa real situação de abandono sofrida pelos menores de rua, cuja miséria é o resultado do descaso de órgãos responsáveis como o governo, as instituições e a própria Igreja. A obra é um

documento para compreensão de um período no Brasil, mas precisamente na Bahia, resultado da vivência de Amado pelas ruas da cidade de Salvador, acreditando, como Pedro Bala, ser possível mudar a realidade e torná-la mais leve para os excluídos e oportunizá-los um futuro menos injusto.

Considerações finais

Capitães da areia é uma obra que tem uma missão conscientizadora, e é por isso que se torna um livro dos mais atuais, já que o país não reflete pelo que não trabalha. Jorge Amado constrói uma crítica minuciosa sobre a situação dos menores abandonados, demonstrando que o descaso social é que leva as crianças ao crime e à marginalidade e que, se estas se apresentam revoltadas e agressivas, é justamente pela condição de miséria a que estão expostas.

O livro causou polêmica no ano de sua publicação devido à postura política de Amado e, principalmente, ao período histórico em que estava inserido, visto que retratou o contexto sócio-econômico-cultural do problema da infância abandonada, com caráter verossímil, atingindo o regime ditatorial imposto por Vargas em 1937. As temáticas enfocadas nos *romances de proletário* do autor são perceptíveis na narrativa e condizem com as propostas da prosa regionalista de década de 30, que valorizaram os tipos humanos marginalizados, a fim de atentarem o público leitor para os entraves sociais tão visíveis no Brasil.

Com um estilo inconfundível, rico, fluente, rítmico e dosado pelos efeitos poéticos, que tanto despertam sentimentos de comoção, quanto de revolta no leitor; Jorge Amado não faz concessões, já que trata da realidade mais crua, sem constrangimento algum, denunciando a avidez da classe burguesa e trazendo à tona assuntos delicados que merecem reflexão. É ousado ao atingir instituições tradicionais como a polícia e a Igreja e ao eleger como herói um homem do povo, pobre e

sem instruções, contudo consciente da opressão sofrida por sua classe. O escritor desperta o leitor para a problemática em foco, apresenta um drama social e consegue, no decorrer dos capítulos, liberar sentimentos autênticos de mudança diante das atrocidades que assolam o Brasil.

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *O Romance social brasileiro*. São Paulo Scipione, 1993.

AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. Rio de Janeiro Record, 1996.

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. Rio de Janeiro Record, 2004.

AMADO, Jorge. Discurso de Posse na Academia Brasileira. In: *Revista de Cultura da Bahia*, Salvador Conselho Estadual de Cultura, n.20, 2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAVALCANTI, Djalma. Jorge Amado: Passaporte para a leitura. In: *Revista Cult*. São Paulo: Setembro de 2001.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: era modernista*. São Paulo: Global, 2004.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos - Vol. V - Ética, Sexualidade, Política: Volume 5*. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Jorge amado e Exu na encruzilhada. In: *Revista Cult*. São Paulo: Setembro de 2001.

GOMES, Álvaro Cardoso. *Jorge Amado: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico*. São Paulo: Abril Educação, 1996.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1993.

OLIVEIRA, Waldir Freitas. Os 65 anos de Capitães da areia. In: *Revista de Cultura da Bahia*, Salvador Conselho Estadual de Cultura, n.20, 2002.

SCHROEDER, Losani. Capitães da areia e Esteiros. In: *Revista Signo*: Universidade de Santa Cruz do Sul, Março de 1996.

VEIGA, Benedito. *Capitães da areia*: a recepção crítica. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno11-06.html>. Acesso em 11/03/2020.

AS MULHERES EM *GABRIELA* E O PATRIARCALISMO ENUNCIADO NAS OBRAS: DA LITERATURA PARA A TELEVISÃO

Gedy Brum Weis Alves
Márcia Gomes

Na contemporaneidade, a produção cultural é marcada pela lógica do fluxo, de usuários e de textos (JENSEN, 2014), na qual a prática do reaproveitamento de obras anteriores e a transposição delas para outras mídias, e outras temporalidades, torna-se sistemática. Nesse ambiente, as histórias são recontadas de variadas formas, permitindo que diversos perfis de público entrem em contato com obras ligadas a diferentes tradições, como ocorre quando o cânone literário chega às mídias massivas. A adaptação é um processo presente nas artes em geral; no entanto, esse procedimento criativo se intensifica com o advento da indústria cultural no século XX. Na contínua reproposição de umas obras em outras “mais recentes”, a televisão tem um papel de destaque ao retomar constantemente a literatura, com destaque para autores consagrados e obras de sucesso de crítica ou público.

As adaptações são parte da memória cultural de um povo, pois as criações do passado são retomadas nas obras derivadas, isto é, ambientadas em outro tempo e lugar. A memória, nesse contexto, diz respeito às reminiscências de momentos passados que (re)surgem para o espectador do presente, com temporalidades sobrepostas, de modo que o antes é atravessado pelas demandas que o cotidiano e a vida de “agora” trazem para a produção e a recepção das obras adaptadas (MARTIN-BARBERO, 2006). A reproposição noutro momento histórico pressupõe a (re)contextualização dos temas, mesmo quando

descrevam épocas anteriores, o que faz com que a perspectiva “atual” se manifeste como atualização.

Na relação entre literatura e televisão, as telenovelas adaptam com frequência obras literárias, e esse gênero é parte importante da grade de programação da emissora de televisão aberta líder de audiência no país, a TV Globo. As telenovelas conciliam em si características do massivo e do popular, trazem em sua concepção resíduos do folhetim e elementos do melodrama que interpelam os receptores associados às particularidades dos formatos industrial, combinando anacronia e modernidade. O melodrama, enquanto gênero, constitui-se em uma matriz cultural (MARTÍN-BARBERO, 2004) que se repete e se renova ao longo do tempo, produzindo outros sentidos no contato com o público. As características do gênero são mediadas pelas lógicas de produção atuais, a institucionalidade (o padrão consolidado pela emissora), as tecnicidades e as competências de usos que se manifestam em como se percebem, se decifram e se compreendem as narrativas (MARTÍN-BARBERO, 2004), ou seja, que se manifestam nos acordos estabelecidos entre quem produz e os espectadores das histórias.

O romance *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), de Jorge Amado, ambientado no ano de 1925, é marcado por registros do cotidiano da cidade de Ilhéus, quando essa se desenvolvia devido à economia baseada na exploração do cacau, o que proporciona a chegada da modernização de sua estrutura física, política e cultural. Essas mudanças, no entanto, não vêm acompanhadas de uma revisão dos costumes da sociedade, retrógados, nem das regras impostas às mulheres fundadas na ordem patriarcal, com as quais os homens têm o direito sobre a vida delas. Como ordem social dominada pelo princípio masculino (BORDIEU, 2002), o patriarcalismo se faz presente no discurso dos personagens, dos avessos ao progresso e daqueles que ansiavam pela mudança de ares para a cidade de Ilhéus; todos, em determinado momento, manifestam essa visão que contrapõe os papéis

de homens e mulheres: a eles destinam os espaços de decisão e mando; a elas, a obediência e a subserviência.

Em 2012, a Rede Globo refaz a telenovela *Gabriela*, com autoria de Walcyr Carrasco e direção geral de Mauro Mendonça Filho. Nela se retoma o momento histórico representado no romance amadiano, mas em outra mídia e contexto histórico-social. Neste capítulo se discute como o viés do patriarcalismo é atualizado na telenovela, a partir do estudo intermediático entre o romance *Gabriela, Cravo e Canela* (1958) a telenovela *Gabriela*, de 2012, considerando a influência da memória e de aspectos do gênero telenovela como norteadores na composição desse produto midiático.

Tomando como referência as falas e comportamentos representados pelos personagens masculinos na telenovela, verifica-se se há uma correspondência entre o entusiasmo com a modernização econômica e a de costumes, que aponte à mudança de postura no audiovisual em relação à opressão das mulheres, como operação tecno-discursiva de atualização às condições sociais e à sensibilidade do espectador do início do século XXI. Analisa-se, portanto, como se atualizam os discursos e as atitudes dos personagens masculinos envolvidos no pleito pela modernização de Ilhéus, no que diz respeito aos papéis sociais exercidos pelas mulheres, considerando que a telenovela é feita noutro momento histórico, em mídia e gênero diferentes.

Os textos no fluxo das mídias

Das práticas de aproveitamentos existentes, as adaptações para os produtos dos meios de comunicação de massa de romances e novelas tornam-se recorrentes: há uma intensificação dos aproveitamentos de textos anteriores, “como ponto de partida, nas obras inspiradas ou baseadas, ou como transposição, naquelas adaptadas” (GOMES, 2019, p. 143). Na contínua apropriação que obras fazem uso de outras para

sua construção, a televisão possui papel relevante por estabelecer uma relação contínua com a literatura por meio da capacidade que ambas desenvolveram de narrar histórias.

Na transposição de uma obra literária para o cinema ou televisão ocorrem dois tipos de relação: a intertextual – em os aspectos temáticos e de enredo – e a intermediática – do livro para o audiovisual. É a partir da intertextualidade que, geralmente, se teorizam as referências intermediáticas (RAJEWSKY, 2012). Cabe notar, no entanto, que com a intermedialidade, como transposição de mídia, modificam-se os recursos expressivos com os quais se constrói a experiência com a obra e, segundo Gaudreault e Marion (2012), trata-se de uma mudança substancial, pois cada mídia possui uma energética comunicativa própria.

A mudança de mídias repercute, por exemplo, nos modos de engajamento (HUTCHEON, 2011), ou seja, nas formas de conexão entre texto e receptor. A literatura pertence ao modo contar, que consiste em um envolvimento com a obra que se processa na imaginação, à medida que a narrativa transcende as palavras e o papel e se completa na recepção da leitura. O cinema pertence ao modo mostrar e transfere o envolvimento da imaginação para o plano da percepção, com o uso das imagens – enquadramento, iluminação, ângulo de captura etc. – e dos sons – diálogos, efeitos sonoros, trilha musical.

Nessa concepção, cada mídia possui sua lógica de produção e de usos (MARTÍN-BARBERO, 2006) que se estabelece numa visão relacional com a sociedade, o que leva a destacar a relevância dos diferentes contextos da vida social, as práticas dos sujeitos, tantos dos produtores como dos receptores. A obra literária possui uma produção autoral na qual o escritor cria seu texto individualmente; a televisão é produzida em lógica industrial, num trabalho coletivo em que um conjunto de perfis profissionais e artísticos contribui para a concepção do produto midiático. As linguagens também são diferentes, pois a

literatura prevalece a linguagem verbal, enquanto as mídias audiovisuais têm uma linguagem híbrida, que associa a imagem e o verbal com os sons para compor.

O espectro de público a que se destina cada obra – literária, fílmica, televisiva – também varia, visto que a literatura atinge o público leitor e a televisão, como mídia audiovisual, atinge um público maior, de leitores e não leitores. Além disso, cada obra conversa com seu momento e lugar histórico, fator que influencia em sua concepção. Assim sendo, a adaptação para o audiovisual estabelece uma dupla relação, pois mantém o vínculo com o texto-fonte adaptado e se conecta com seu próprio tempo/contexto de realização. A criação e realização tem em vista, portanto, os valores vigentes no período em que o texto literário foi escrito, pois as preocupações e os interesses dos espectadores podem já não ser os mesmos do momento de idealização da adaptação. Muitas vezes ocorre a atualização da linguagem, de ideologias e de temáticas, que são ressignificadas pelo produto midiático para interpelar e envolver o espectador do seu tempo.

Os papéis das mulheres e as leis patriarcais em *Gabriela, cravo e canela*

O romance *Gabriela, Cravo e Canela* (1958) tematiza as configurações do patriarcalismo que regem a vida das personagens femininas na sociedade de Ilhéus. Nos sistemas patriarcais, as mulheres estão em patamar de desigualdade em relação aos homens, tendo para com eles uma série de obrigações, tais como manter relações conjugais mesmo contra sua vontade, além de um grande controle sobre sua sexualidade e vida reprodutiva (AGUIAR, 2015). As atribuições para as mulheres são bem definidas na sociedade patriarcal: “esposas, filhas, irmãs, solteironas, solteiras (casadoiras), raparigas, prostitutas, empregadas domésticas. Todas direta ou indiretamente sob o ‘jugo’ ou ‘controle’ de algum homem” (PATRÍCIO, 1999, p. 22). Esses papéis e

funções das personagens femininas são abordados e discutidos nessa obra amadiana.

Associado a esse eixo temático, o romance tem como tema de relevo a passagem de poder entre setores da burguesia, e assim compõe o conflito entre: o velho e o novo; o rural e o urbano; o setor primário e o terciário; o tradicional e o moderno. As transformações políticas, econômicas e sociais na sociedade da época são representadas a partir do embate entre a burguesia agrária cacauceira, qualificada como retrógrada, e a figura do atravessador que chega da capital da República, personificando uma nova fase de desenvolvimento do país, caracterizado como portador da modernidade.

Apesar do progresso se fazer sentir no desenrolar da trama e se configurar na mudança das ambientações, das praças e ruas, na reforma do porto da barra, a resistência à transição entre modelos também se fazia sentir de modo bastante pronunciado, de modo geral ou pontual, em especial no que concernia aos costumes locais e às relações familiares. No romance, independentemente da posição de classe na sociedade ilheense, as mulheres são consideradas inferiores aos homens, não estão em pé de igualdade em relação ao que podem fazer ou pretender e são representadas de forma pejorativa. Indiferentemente do posicionamento político – conservadores ou progressistas –, os personagens masculinos acentuam, em algum momento do enredo, um discurso marcado pelo viés patriarcal.

O personagem João Fulgêncio (Pascoal da Conceição) é considerado um “homem de muito saber, dono de Papelaria Modelo, centro da vida cultural de Ilhéus” (AMADO, 2012, p. 09), e é aliado de Mundinho Falcão (Mateus Solano) – exportador de cacau, principal representante no embate pela chegada do progresso à cidade. Mesmo sendo visto como instruído e progressista, comenta sobre Glória, “uma necessidade social...” (AMADO, 2012, p. 124), pelo fato da moça ficar na janela com seus seios fartos. Para João Fulgêncio, a presença da rapariga do coronel Coriolano na janela fazia bem ao casamento dos

homens ilheenses, pois após observarem a moça, relacionavam-se mais felizes com suas mulheres, pensando em tão bela figura ali exposta.

O coronel Ramiro Bastos (Antonio Fagundes), mandatário de Ilhéus e contrário ao modelo de progresso proposto por Mundinho Falcão, não aceitava que mulheres casadas e moças de família frequentassem os espaços públicos de lazer:

Ele compreendia, aceitava os cabarés, as casas de mulheres da vida, a orgia desenfreada das noites de Ilhéus. Os homens precisavam daquilo, ele também fora jovem. O que não entendia era clube para rapazes e moças conversarem até altas horas, dançarem essas tais danças modernas, onde até mulheres casadas iam rodopiar em outros braços que não os de seus maridos, uma indecência! Mulher é para viver dentro de casa, cuidando dos filhos e do lar. Moça solteira é para esperar marido, sabendo coser, tocar piano, dirigir a cozinha (AMADO, 2008, p. 74).

A concepção patriarcalista expressa pelo coronel divide em dois grupos os papéis reservados às mulheres naquela sociedade, classificando-as segundo os serviços que prestam para garantir o bem-estar e as demandas masculinas e, por isso, separando-as entre as mulheres “da vida”, autorizadas a habitar o mundo da rua, e as “de família”, que devem permanecer – confinadas – no mundo da casa (DA MATTA, 1997). As prostitutas seriam necessárias para manter o equilíbrio das famílias, ao atender e proporcionar prazer aos rapazes e homens; as mulheres de família, por outro lado, cuidam das tarefas domésticas, dos filhos (da descendência certificada dos homens) e das funções religiosas. As moças solteiras são preparadas para o casamento e para serem “as futuras mães” da cidade; por isso aprendem tarefas domésticas, tocam piano, recebem uma educação direcionada para exercerem os papéis e atividades no âmbito privado e, com o casamento, passam do jugo do pai para o do marido.

O coronel Jesuíno Mendonça (José Wilker) mata sua esposa D. Sinhazinha (Maitê Proença) e o dentista Osmundo Pimentel, ao flagrá-los em adultério, em consonância com a mentalidade dominante à

época que concede ao marido traído a prerrogativa de lavar a honra ferida com sangue. Após os assassinatos, Jesuíno recebe o apoio dos coronéis da cidade que oferecem um jantar em sua homenagem. Maurício Caires, advogado ligado aos mandatários da cidade – conservador, defensor da moral e dos “bons costumes” – elogia o feito: “Fez o que faria qualquer um de nós, num caso desses. Obrou como homem de bem: não nasceu pra cabrão e só há uma forma de arrancar os chifres, a que ele utilizou” (AMADO, 2012, p. 92).

O Doutor Ezequiel (José Rubens Chachá), da ala dos defensores do progresso e um dos representantes da oposição aos mandatários locais, discorda dos métodos que os coronéis usam para resolver as questões morais na cidade, mas atribui a culpa dos assassinatos à Sinhazinha e redime o dentista, pois sustenta que para o homem é uma questão de honra não recusar uma mulher bonita que “se oferece” para ele. O discurso do Capitão é repleto das ideias patriarcais, sintonizado nesse ponto com os conservadores: para ele, aos homens cabe o direito de exercer a sua sexualidade, enquanto as mulheres devem manter uma posição de completo recato. Ezequiel argumenta com Maurício Caires, em favor de Osmundo: “Que faria você, seu doutor Maurício, se a dona Sinhazinha, com aquele corpo que Deus lhe deu, nua e de meias pretas, se atirasse em cima de você? Saía correndo, pedindo socorro?” (AMADO, 2012, p. 95).

Já Mundinho Falcão, o líder da oposição, não se posiciona sobre o fato, e com a sua omissão se explicita que entre as suas preocupações não estão os costumes que vitimam as mulheres na cidade. O exportador, em meio aos acontecimentos, mante-se focado em seus interesses, como explicita o narrador: “Sorria indiferente, preocupado com seus projetos políticos, aos quais se entregava de corpo e alma” (AMADO, 2012, p. 89).

A divergência política entre progressistas e conservadores não repercutia nas posturas dos personagens masculinos em relação aos costumes patriarcais da sociedade de Ilhéus. Independente de

pertencerem ao grupo que luta pelas transformações econômicas ou pela manutenção do modelo vigente até então, os homens sustentam uma visão patriarcal que limita o exercício da vida pública para as mulheres e que entende que suas vidas estão à disposição dos homens. Os representantes da oposição desejam a chegada do progresso à cidade, segundo seus interesses políticos e econômicos – almejam estradas e portos em boas condições, que permitam realizar negociações comerciais, e são mais abertos a alguns direitos femininos, como o lazer em lugares públicos – incentivam a criação do clube da cidade e não veem o cinema como corruptor dos bons costumes. Apesar disso, manifestam em sua forma de pensar e se expressar as marcas do discurso que coloca homens e mulheres patamares diferentes, colocando-as em condição de inferioridade.

O gênero telenovela e o patriarcalismo em Gabriela

O gênero telenovela possui em sua composição aspectos advindos das matrizes populares, dentre os quais o melodramático (MARTÍN-BARBERO, 2006). Os melodramas costumam ser esquemáticos e polarizados, trabalhando com arquétipos e oposição maniqueísta entre bons e maus. À palavra melodrama costuma-se associar a noção de um drama exagerado, com heróis, vítimas e vilões desenhados de forma plana e envolvidos numa ação inverossímil, que termina sempre com o triunfo dos bons sobre os maus, da virtude sobre o vício.

Essa polarização entre personagens boas e más é construída, na telenovela *Gabriela*, por intermédio da luta que se trava pelo poder de Ilhéus. O coronelismo, representado por Ramiro e seus aliados, defende a manutenção da ordem estabelecida, a liderança política e econômica dos fazendeiros produtores de cacau e resiste ao progresso. São contrários, também, as novidades como o cinema, o clube social Progresso, direcionados aos encontros de comércio, à diversão e ao lazer

urbano de moças e rapazes de família. Os personagens que pertencem ao núcleo conservador na telenovela são caracterizados como os representantes do mal, são retrógrados e defensores árdios das leis patriarcais.

A outra vertente da luta política é representada por aqueles que almejam à chegada do progresso na cidade, isto é, pela superação das “velhas” lideranças e à recomposição do poder oligárquico em outros moldes. Esse grupo é comandado por Mundinho, forasteiro que chega a Ilhéus como comprador de cacau e se alia a alguns moradores locais na batalha pela modernização da cidade. Eles possuem ideias consideradas avançadas para a época, não concordam com os costumes patriarcais que regem as relações sociais e, assim, personificam o bem no arquétipo proposto nos melodramas. Essa abordagem melodramática dos dois polos em conflito modifica na telenovela os discursos enunciados no romance. Enquanto no romance todos os homens, independentemente de sua posição política ser retrógrada ou progressista, emitem opiniões que corroboram as leis patriarcais, na telenovela, as opiniões masculinas sobre as mulheres são enunciadas a partir de sua posição ideológica.

O coronel Melk (Chico Díaz), um dos maiores defensores dos ideais representados pelo grupo do coronel Ramiro, expressa em seus diálogos uma visão opressora e misógina, como ocorre quando as prostitutas fazem greve para poder participar de uma procissão para pedir chuva para as roças de cacau. Sua filha Malvina (Vanessa Giácomo) argumenta que elas também têm direito a participar do evento religioso, visto que se sustentam com o dinheiro do cacau, pois os coronéis e seus filhos são mantenedores do bordel, e o pai responde: “direito de quenga é receber quando abre as pernas!”. A fala do coronel acentua a divisão de classes de mulheres na concepção patriarcal. As prostitutas desempenham o papel relevante na obra, visto que cabem a elas, assim como as raparigas – moças mantidas como amantes pelos coronéis – propiciar prazer sexual aos homens.

O coronel Jesuíno também pertencente a esse grupo político, e é cruel em suas afirmações sobre as mulheres. Sinhazinha sofre as consequências de suas atitudes, que a humilha com seu posicionamento sobre o papel que cabe à mulher no casamento. Ela tem desejo de ser amada pelo marido, anseia por um relacionamento que envolva carinhos, beijos, mas, para o Coronel, mulheres decentes devem apenas satisfazer as necessidades do marido. Sinhazinha questiona Jesuíno pelo fato dele nunca ter lhe dado um beijo na boca, ao que coronel responde: “beijo é para quenga, que gosta de oferecer o corpo. Mulher decente não gosta dessas coisas”. No patriarcalismo, os papéis das mulheres de família se restringem ao âmbito doméstico: administração do lar, educação dos filhos e práticas religiosas. Elas não exercem função de poder no âmbito público e devem obediência ao chefe da família, no caso, o homem.

Berto Leal (Rodrigo Andrade) é outra personagem que, apesar de não exercer um papel ativo na política, é filho de coronel e expressa em seus pensamentos os mesmos preceitos deles. É noivo de Lindinalva (Giovanna Lancelotti), moça ingênua que perde os pais em um acidente e fica desprotegida. Ele se aproveita da situação e mantém relações sexuais com a moça, apesar dos protestos dela, que desejava preservar sua virgindade, pois esse era o maior tesouro de uma moça na sociedade patriarcal. Após o abuso, Berto abandona a noiva à própria sorte, e ela termina indo para um prostíbulo para garantir sua sobrevivência. Para justificar não ter se casado com Lindinalva, Berto afirma “aquela lá não é honesta! Se cedeu prá mim, vai ceder para outro”.

Por outro lado, as personagens defensoras do progresso possuem ideais que são caracterizadas como nobres e isso se expressa também na forma como tratam as mulheres, com um discurso contrário ao tratamento desigual que elas sofrem. O personagem Juvenal, irmão mais novo de Berto, é um rapaz sensível, seus pensamentos não coadunam com os do irmão e do seu pai coronel. Ao retornar a Ilhéus, ao término dos seus estudos, o jovem se vê obrigado pelos familiares a

frequentar o Bataclã, o prostíbulo da cidade, para satisfazer aos anseios do pai e cumprir com o papel destinado aos moços na sociedade. No bordel o jovem diz a Teodora, uma das jovens da casa, que é virgem, porque “o corpo de uma mulher merece muito amor” e ele só quer se deitar com alguém que ame de verdade. O discurso de Juvenal difere da concepção corrente da época, ele mostra respeito por seu corpo e pelo corpo das mulheres.

Outra personagem masculina que possui ideias diferentes daquelas enunciadas pelos coronéis e seus aliados é o novo dentista que chega à cidade, Osmundo. Amigo de Mundinho, o jovem abre seu consultório e se envolve com Sinhazinha, esposa do coronel Jesuíno. Num dos encontros com a amada, ele percebe que ela está com o rosto marcado devido à violência de seu esposo. Osmundo se mostra indignado com atitude do coronel diz a amada: “Como ele pode lhe tratar com brutalidade, se a senhora só merece amor? Amor, sim-Amor!”. A violência contra a mulher é reprovada pelo dentista, que realiza os sonhos românticos de Sinhazinha de viver um grande amor, de ser respeitada, em contrapartida da violência e da opressão vivida com o marido.

Os assassinatos de Sinhazinha e de Osmundo causam reações opostas entre as personagens na telenovela. De um lado, os coronéis apoiam Jesuíno e consideram legítimas a sua ação. A respeito da atitude do correligionário, o Coronel Ramiro diz: “homem que é homem não aceita traição, mostrou que é macho”. O coronel Amâncio se revolta contra as “novas” leis que “inventaram”, que permitem que se abra processo contra um homem que lava a honra com sangue: “[...] agora homem é obrigado a ser corno”. Em contrapartida, os adversários do grupo do coronel Ramiro se opõem à atitude brutal de Jesuíno e o caracterizam como um homicídio. Juvenal discorda de sua avó, D. Doroteia (Laura Cardoso), que defende a morte de Sinhazinha como necessária para preservar a moral e os bons costumes: “a senhora me perdoe, minha vó, mas eu penso que respeitar a moral não dá o direito

de ninguém matar ninguém”. Mundinho Falcão assume a organização dos velórios dos dois assassinados, manda publicar uma notícia sobre o ocorrido, ressaltando que: “Assassinato. Foi o que aconteceu aqui: um assassinato. E o coronel Jesuíno vai ter que pagar”.

A adaptação acentua a divisão polar na caracterização da luta entre o bem e o mal, os personagens são estereotipados, causando um esvaziamento crítico nas posições expressas por eles e no debate proposto no romance. Os defensores do progresso estão também ligados às causas sociais, à defesa do direito das mulheres, ao uso de formas legais para resolver seus problemas e almejam igualdade entre as pessoas. Já os conservadores são incapazes de ações que beneficiem a outros que não sejam os seus próprios interesses.

O humor como tratamento e atualização

As transposições midiáticas feitas em momentos históricos distintos formam camadas de memórias que se concatenam com seu próprio tempo, o que permite pensar essas obras como “uma forma de memória que registra no curso do tempo, o processo de transformações da sociedade” (MOTTER, 2001, p. 76). A obra adaptada estabelece um diálogo tanto com seu texto-fonte, como com a época em que está inserida e com os textos de seu tempo. As circunstâncias, as situações e os produtos culturais que cercam a produção e a recepção da obra de partida e da derivada são distintos, pois entre a publicação do texto literário e o lançamento de sua adaptação há um intervalo de tempo e a mudança de contexto histórico.

Assim, quando na telenovela são representados os preconceitos, os pensamentos e os costumes da cidade de Ilhéus da década de 1920, esses pontos vêm mediados pelas mudanças ocorridas na sociedade como um todo. Os costumes podem parecer retrógrados para a sociedade da época em que a telenovela foi produzida, pois as leis patriarcais “supostamente” pertencem a outro tempo, a um momento

anterior da sociedade brasileira. Contudo, o produto televisivo precisa repropor simbólica e significativamente a discussão “inicial” para se comunicar com o público de sua época de realização. Uma das atualizações feitas para discutir esses temas na trama televisiva é o tratamento pelo humor e o riso.

O riso é uma das formas de expressão da verdade sobre o mundo, sobre a história e a sociedade, como enfatiza Bakhtin (2000). As mídias audiovisuais possuem uma extensa programação marcada pelo humor, desde programas humorísticos, telenovelas, filmes e outros formatos. Apesar de seu viés aparentemente descompromissado, o humor pode ajudar a construir ou a reforçar os preconceitos e estereótipos existentes contra grupos socialmente fragilizados, como gays, negros, mulheres ou outros (Pires, 2014). O cômico está presente nas artes desde tempos remotos, e assim como tem um caráter de resistência às desigualdades, proporciona alívio para as situações estressantes e as tensões existentes no cotidiano. Pela sátira e o humor tanto se discutem questões políticas e sociais, quanto são usados como rotas de fuga.

No romance amadiano, a história tem início com o assassinato de Sinhazinha e Osmundo, que só aparecem no romance por meio da rememoração. Na telenovela, a história dos dois é ampliada, o casal se corporifica (SABOURAUD, 2010) e compõem uma subtrama de destaque. O relacionamento de Jesuíno e Sinhazinha é ambientado principalmente no espaço privado da casa, o que permite ao telespectador identificar a visão patriarcal que subjuga e inferioriza a mulher, que no caso é marcada pela sistemática violência psicológica e física exercida pelo coronel contra a esposa.

Apesar do teor dramático permanente na relação do casal, a trama vincula o risível a algumas das atitudes da coronel Jesuíno (José Wilker), que personifica o lado mais brutal do patriarcalismo nas obras, pois aplica a “lei cruel” que concede ao homem traído “lavar” sua honra com o sangue da esposa e do amante. Quando o coronel decide manter

relação sexual com a esposa, ele dá a ela sempre a mesma ordem: "Deite que vou lhe usar". Essa frase, retirada do livro *Entre a luxúria e o pudor – História do sexo no Brasil*, de Paulo Sérgio do Carmo, e vira um bordão compartilhado exaustivamente pelos internautas e resulta em inúmeros memes. A frase “provoca” o riso pelo absurdo e a caricatura, atenuando nesse caso a violência e desviando a atenção da opressão exercida pelo coronel sobre a esposa, que a trata como um fantoche antropomorfo de propriedade sua, e a força a manter relações sexuais a revelia de sua vontade.

O tom de humor na telenovela *Gabriela* (2012) populariza as formas de tratamento cruel dispensada às mulheres na ordem patriarcal presentes na época em que a obra é ambientada. Por um lado, essa visada humorística leva à discussão das injustiças cometidas por Jesuíno contra a mulher, que a humilha desvalorizando sua capacidade para os negócios – “não adianta falar [sobre os negócios], porque mulher não tem cabeça prá isso” –, ou quando descaracteriza as expectativas da esposa de viver um casamento fundado no amor, repreendendo-a por pensar em coisas que considera incompatível com o papel que desempenha na sociedade: “mas se comporte, D. Sinhazinha, não fale como mulher dama”.

O viés do humor, nesse caso, tanto desperta como atenua a reflexão sobre as implicações e a profundidade do assunto. O uso do bordão “Deite que vou lhe usar” aparece em memes como em supostas propagandas eleitorais, nas quais o Coronel Jesuíno é um candidato a prefeito que tem como lema da campanha “mostrar às mulheres seu verdadeiro lugar” e complementa com a frase: “E chegue de conversa... deite que vou lhe usar”. Em outro, a imagem do coronel Jesuíno aparece ligada a seguinte frase “Caixão abra, pois quero lhe usar”, aludindo ao momento no qual Sinhazinha, já assassinada e dentro do caixão, ainda deve obedecer às ordens do esposo. Na telenovela, ao mesmo tempo que o humor atualiza as temáticas tratadas, trazendo-as para a contemporaneidade, e mistura o ridículo com o caricaturesco

para compor o risível, em alguns momentos a associação com o riso banaliza a situação de violência doméstica, misoginia e opressão feminina, tratando-as com superficialidade.

Considerações Finais

A obra amadiana, ambientada na década de 20, traz enunciada a visão patriarcal consolidada na estrutura social brasileira. Este trabalho discute como as personagens amadianas se posicionam diante dos papéis destinados, às personagens femininas, e analisa como essa temática é reproposta na telenovela sobre dois aspectos: por suas matrizes de gênero - melodramático - presentes nas telenovelas e pelo viés da memória como reminiscência e vivências, com um olhar para o passado histórico da obra de partida e outro para o tempo da concepção e recepção da obra.

O descompasso entre o progresso que chega às ruas de Ilhéus, representado nas ambientações da cidade - reforma do porto, melhorias em estrada, construção de casas modernas, chegada do cinema, criação de clube para lazer dos jovens - e a pouca transformação ocorrida nos espaços privados ou periféricos destinados às mulheres constitui-se ponto de discussão desta pesquisa. O posicionamento político dos personagens masculinos do romance de Jorge Amado - adeptos de ideais retrógrados ou defensores do progresso - não se constitui em aspecto de avanço frente aos posicionamentos e discursos que enunciam frente aos costumes patriarcais existentes na sociedade representada no romance.

Conclui-se que o romance e a telenovela possuem posições distintas quando tratam as posturas dos personagens masculinos sobre os papéis atribuídos às mulheres nas duas obras. No romance, as personagens masculinas - tanto as defensoras da continuidade do poder político dominante à época quanto os seus opositores, entusiastas

do progresso e da modernidade que suplantaria a tradição – mantém em sua conduta um viés patriarcal que desvaloriza e submete as mulheres. Na telenovela, há uma visão estereotipada que divide as personagens em boas ou más, sendo os defensores do poder agrário – representado pelos coronéis – trazem em seus posicionamentos a opressão e a desconsideração pelas mulheres, considerando-as inferiores aos homens. Os membros da oposição, os que defendem a chegada do progresso à cidade, sustentam em seus discursos o respeito pelas mulheres e se posicionam contra costumes arcaicos presentes em Ilhéus.

O humor é utilizado como recurso para atualizar as temáticas na telenovela, associado mesmo ao tema da violência física e emocional contra as mulheres. As falas do coronel que maltrata, humilha e depois matam sua mulher são usadas em *memes* na internet, ocasionando também a banalização do assunto com o riso descompromissado e sem reflexão. Outros aspectos podem ser enfocados nos estudos intermediáticos entre as obras aqui analisadas, como a discussão das vozes femininas que se opõem aos papéis que lhe são impostos pela mentalidade patriarcal e como essas vozes são repropostas em outras mídias, em diálogo com o tempo do enunciado na obra literária e o tempo em que as novas obras se inserem.

Referências

AGUIAR, Neuma. (2015), Patriarcado. In: F L E U R Y -T E I X E I R A, Elizabeth (org.) *Dicionário feminino da infância*. Rio de Janeiro, Editora Fundação Oswaldo Cruz

AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2000.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GAUDREAU, André; MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa: questões de intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs (Org.). *Intermedialidade e Estudos Interartes. Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMS, 2012. p. 107-128.

GOMES, Márcia. Audiovisual de ficção e tematização: as mediações na produção social do conhecimento. IN: TRINDADE, Eneus; FERNANDES, Mario Luiz; LACERDA, Juciano de Sousa. (ORGS). *Entre comunicações e mediações: visões teóricas e empíricas*. São Paulo e Campina Grande: ECA/USP. UEPB, 2019.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Adaptação*. Santa Catarina: UFSC, 2011.

JENSEN, Klaus B. La comunicación en contextos. In: JENSEN, K.B. (ed.). *La comunicación y los medios*. Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 294-319.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6. Ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

MOTTER, M. L. (2001). *A Telenovela: documento histórico e lugar de memória*. Revista USP, (48), 74-87. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i48p74-87>. Acesso em: 29 jul 2021.

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

PIRES, M da C. F. Zeferino Ribamar das Mercês: uma representação do ator revolucionário na ditadura militar brasileira. *História*, v.31, n.2, p.247-276, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v31n2/12.pdf>>. Acesso em: 10 abr 2020.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs; VIEIRA, André (Org.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. Volume 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 51-74.

SABOURAUD, Frédéric. *La adaptación: el cine necesita historias*.
Barcelona: Paidós, 2010.

PARALELOS ENTRE A COVID-19 E A EPIDEMIA DA BEXIGA EM *CAPITÃES DA AREIA*: REFLEXÕES HERMENÊUTICO- FILOSÓFICAS

Andréa Teresa Martins Lobato
Giovanna Cordeiro Saldanha Braga
Antonio Augusto Pegado

Na conferência *Literatura para quê?* proferida no College de France, Compagnon (2009) encaminha suas reflexões em torno da questão, dentre as quais destacamos: “[...] A literatura, exprimindo a exceção, oferece um conhecimento diferente do conhecimento erudito, porém, mais capaz de esclarecer os comportamentos e as motivações humanas. Ela pensa, mas não como a ciência ou a filosofia. Seu pensamento é heurístico (jamais cessa de procurar) [...] (COMPAGNON, 2009, p. 51). Por essa baliza, intentamos deslindar o *Capitães da Areia*, assolados pela crueza da realidade em transitamos ou, por via de consequência, somos transitados.

Jorge Leal Amado de Faria, mais conhecido como Jorge Amado dedicou-se quase exclusivamente à arte, embora tenha se graduado bacharel em Direito (profissão que nunca exerceu). Essa dedicação, juntamente com a grande sensibilidade do autor para lidar com os assuntos humanos, o consagrou como um dos maiores escritores brasileiros do século XX. *Capitães da Areia*, a obra que nos propomos a analisar, é uma das mais conhecidas de Jorge Amado, sendo até hoje amplamente lida e estudada não somente por críticos literários ou linguistas, mas também por sociólogos, cientistas políticos, teólogos, juristas e filósofos.

Intentamos deslindar, não por acaso e não sem sair do chão duro da realidade, a epidemia narrada em *Capitães da Areia*. Com o objetivo de fundamentar nossa proposta, faremos uma breve introdução sobre estética, sobre hermenêutica e sobre a filosofia de Hans-Georg Gadamer.

A hermenêutica filosófica gadameriana e a compreensão da obra de arte

Durante toda a história da estética ocidental até o século XX, a arte não foi concedida quase nenhum mérito, nenhuma honra, nenhum merecimento de estudo ou aprofundamento. Em Platão, a arte foi tida como cópia da cópia, como representação do falso e do ilusório e, assim, foi considerada completamente apartada da verdade. Na Idade Média, por sua vez, embora a arte tivesse a função de ensinar a doutrina cristã aos analfabetos, seu uso regular era meramente instrumental e não tinha valor em si mesmo. Mesmo as grandes obras de arte cristãs tinham a arte como aparição e representação do divino e, nesse sentido, sua razão de ser era estar à serviço dele. Na Idade Moderna, para finalizar nosso recorte, Kant reduz a arte ao gosto, ao sentimento pessoal, ao relativo ao prazer, reforçando a crença de que a arte é meramente bela, contemplativa – e de nenhuma forma verdadeira (LAWN, 2011).

No século XX, com a chamada “crise da razão”, a filosofia buscou outras formas de pensar: diversos pensadores, como Heidegger, Adorno, Benjamin e Gadamer, almejaram redefinir a filosofia, seus métodos e suas formas de pensar e atuar. Nesse contexto, as artes surgiram como uma possibilidade de se pensar o mundo e o homem para além dos pressupostos, métodos e paradigmas de uma racionalidade iluminista ou científica (VALERIO, 2005).

Para que houvesse uma reabilitação da razão e da filosofia, era necessário, também, reabilitar a arte: ressignificar a maneira como a

compreendemos e modificar nossa relação com ela. Afinal, como a arte poderia ser colocada como uma experiência capaz de ressignificar o pensamento e a compreensão humana, se a tomássemos como aquela arte platônica – que é pura cópia ficcional, falsidade e imitação – ou como aquela arte iluminista-positivista – totalmente apartada da verdade, restringida ao terreno do gosto? A experiência artística, portanto, deveria alcançar um outro patamar e uma nova significação: a arte deve ser defrontada como um terreno privilegiado para o acontecimento da verdade; e não de qualquer verdade, ou de uma verdade teórico-científica, mas da verdade enquanto acontecimento ontológico, enquanto uma experiência de encontrar-se consigo mesmo e com o mundo de uma maneira mais fundamental.

Em *Verdade e Método*, a *magnus opus* de Hans-Georg Gadamer, essa experiência artística renovada e prenhe de verdade se coloca como “a mais clara advertência para que a consciência científica reconheça seus limites” (GADAMER, 2015, p. 31). “Verdade”, para Gadamer (2015), não se reduz a um método postulado pelas ciências naturais, tão menos aos ideais de objetividade e previsibilidade, mas, muito mais do que isso, a verdade é um acontecimento que se desvela em nossa compreensão e vivência *de e no* mundo. A verdade é muito mais fundamental, abrangente e complexa do que quer a ciência, e, em nossa relação com ela, não há possibilidade de um controle ou domínio sobre ela: o que ocorre é um jogo de velamento e desvelamento, de ocultar-se e revelar-se, de fechar-se e abrir-se, no qual nem sempre o que se encontrou se manterá ali, como um palco sempre montado, mas pode estar acolá, mais além, ou em lugar nenhum (HEIDEGGER, [s.d]).

Assim, ao mesmo tempo que a reflexão hermenêutica gadameriana possibilitou novos caminhos à obra de arte, a obra de arte se revelou como uma experiência hermenêutica paradigmática a partir da qual nos é possível repensar e reabilitar o pensamento e a compreensão do homem e do mundo. Por meio da hermenêutica filosófica, a arte torna-se abertura, um terreno fértil para o viver e o

pensar, e por meio da arte, por sua vez, mostra-se que existem outros modos de compreensão para além da experiência científica – e que o homem deve se abrir a outras maneiras de pensar o mundo e a si. Em suma, a arte contribui para ressignificação do pensamento e da filosofia – aqui, colocados como hermenêutica¹ –, e, reciprocamente, o pensamento contribui para a ressignificação da arte.

É a partir dessa dupla perspectiva que trataremos aqui *Capitães da Areia*. Ler essa obra, numa diretriz hermenêutico-filosófica, não significa, de forma alguma, tratá-la tal qual um objeto qualquer, como se fosse mais um dos entes que existem no mundo, a exemplo de um martelo, uma faca ou uma mesa. A arte, embora seja alguma espécie de objeto, não pode mais ser entendida como algo estático, dado, de modo que baste a nós pesquisadores ampliarmos nossa lupa para descrevê-la. Pelo contrário, a arte é “um artefato humano que visa algo além de sua mera objetividade, isto é, a um sentido próprio. Se a tratássemos como se fosse apenas um objeto do conhecimento, perderíamos de vista a sua pretensão de uma verdade impredicável” (FLICKINGER, 2000, p. 36).

Em outros termos, a arte é um terreno em movimento, em eterno vir-a-ser, não sendo possível tratá-la como objeto qualquer; caso procedamos desse modo, ela emudece, esconde-se, evita de aparecer da maneira como poderia. Dessa forma, para que a compreensão da obra *Capitães da Areia* apareça, desvele-se, é necessário tratá-la como um par, ou, mais do que isso, como algo superior a nós em nossa subjetividade, pois sabe mais, ultrapassa o domínio da reflexão humana.²

¹ Hermenêutica, em Gadamer, não se caracteriza, portanto, como uma técnica ou instrumento para a correta leitura de textos, tampouco como uma metodologia precisa das ciências humanas, mas enquanto uma área filosófica ou modo de fazer filosofia que questiona sobre os fundamentos ontológicos da compreensão, isto é, sobre o modo de ser da compreensão e sobre o modo de ser de nós seres humanos, que a temos como nosso modo de ser, pensar e agir no mundo.

² Inclusive, vale ressaltar, para Gadamer a obra de arte vai muito além do que pretendeu o seu autor: após publicada, ela recebe vida própria, liberdade para trilhar seu caminho, para mostrar-se e esconder-se, a depender de quem a experiêcia.

Vale ressaltar, contudo, que talvez não se trate de “a compreensão”, no singular, mas de “as compreensões” da arte. Não pretendemos, aqui, esgotar a obra de arte, como se ela fosse algo dado, pronto, acabado, e bastasse a nós desencobri-la. Pelo contrário: pelo seu caráter de atualização e vir-a-ser, a obra de arte se mostra diferente a cada um que se dispõe ao seu encontro e, até mesmo, mostra-se diferente a um mesmo leitor, à medida que esse leitor lê e relê a obra em diferentes momentos de sua vida. E coube a nós nos permitirmos ouvir o que a obra tem a nos dizer nesse momento, o que não significa que ela não irá nos dizer muitas outras coisas em muitos outros momentos, bem como a muitos outros leitores.

Em vez de nos portarmos com domínio e imposição diante da obra de arte, nossa postura deve ser de abertura, disponibilidade para o que a ela tem a nos dizer. Nós que aceitamos as regras do seu jogo, e não o contrário. A experiência ontológica da obra de arte pressupõe, assim, que apreciador se deixe ser envolvido pelo espaço e temporalidade próprios da obra, entregando-se à sua dinâmica (GADAMER, 2011; GADAMER, 2010[a]). Para esse espaço, é inadequado levar qualquer aparato que impeça o contato imediato da arte consigo, pois a dinâmica seria interrompida; a cotidianidade, a rotina, o eu: tudo isso deve ficar para trás ao se adentrar no terreno da obra de arte, terreno onde o mundo, o eu e a vida poderão aparecer de um outro modo, a um novo olhar.³

Por conseguinte, *Capitães da Areia* não é nosso objeto, mas, pelo contrário, nós que somos objetos da obra. Longe de uma postura unilateral, de um interrogatório à obra de Amado, nos permitimos que

³ Aqui, contudo, o que ocorre não é uma *redução fenomenológica* aos moldes de Husserl, que almejava uma abstenção total das crenças ao lidar com os objetos de pesquisa. Ciente que toda compreensão pressupõe um *eu* que compreende, e que esse *eu* possui conceitos e pré-conceitos sobre o mundo, o que é sugerido por Heidegger, e depois por Gadamer, é que o sujeito se permita rever e atualizar esses conceitos que inevitavelmente permeiam todo ato de compreensão. (Cf. GADAMER, 2003, p. 60-64).

ela nos interrogasse, inquietasse e dissesse, inclusive, muitas coisas sobre as quais discordamos ou discordávamos. Foi a partir dessa abertura e disponibilidade em relação a *Capitães da Areia* que tentamos experienciar aquilo que ela tinha a nos dizer sobre as complexas situações que permeiam as sociedades humanas em situação de ameaça por doenças letais. Nesse caso, reitero, embora seja impossível esgotar o que a obra de arte tem a dizer, desse diálogo nos advieram novas compreensões e olhares a respeito da tão recente pandemia da Covid-19, o que não significa que esses olhares não possam ser atualizados, corrigidos, ampliados ou desconstruídos por outro leitor de Jorge Amado – até mesmo por nós próprios, no futuro –, ou por outro presenciador da pandemia.

A epidemia da Bexiga em *Capitães da Areia*

No capítulo *Alastrim*, é atribuído ao deus do candomblé Omolu a responsabilidade de ter mandado a epidemia da bexiga negra, ou varíola, para a cidade. Porém, “[...] lá em cima [na Cidade Alta] os homens ricos se vacinaram, e Omolu era um deus das florestas da África, não sabia destas coisas de vacina” (AMADO, 2016, p. 139). Assim, os principais acometidos e vitimados pela epidemia foram os mais pobres:

Omolu tinha mandado a bexiga negra para a Cidade Alta, para a cidade dos ricos. Omolu não sabia da vacina, Omolu era um deus das florestas da África, que podia saber de vacinas e coisas científicas? Mas como a bexiga já estava solta (e era a terrível bexiga negra), Omolu teve que deixar que ela descesse para a cidade dos pobres. Já que a soltara, tinha que deixar que ela realizasse a sua obra (AMADO, 2016, p. 139).

Dessa forma, os *homens da saúde pública* colocavam os doentes num saco e os encaminhavam para o lazareto – um local específico para tratar os enfermos –, local em que não podiam receber visitas, apenas a de quem trabalhava no próprio local. Quando morriam, sequer se

sabia, pois não havia o aviso às famílias. O horror estava à solta: o medo das pessoas de não verem mais seus amados, o medo de pegar a doença, o medo de ir ao lazareto, tudo isso circunda esse capítulo da obra.

Com pena dos seus filhinhos pobres, Omolu acaba por tirar a força da bexiga negra e a transforma em bexiga branca, conhecida como *alastrim*, que era semelhante a um sarampo. Mesmo assim, os homens da saúde pública vinham nas casas e recolhiam os doentes, que, de toda forma, iam para o lazareto e lá, apesar de não muito doentes, acabavam falecendo, continuando a intensa angústia sobre a epidemia. Em verdade, Omolu, quando fez da bexiga *alastrim*, só queria “... marcar seus filhinhos negros. O lazareto é que os matava” (AMADO, 2016, p. 156). Assim, apesar de Omolu querer apenas “marcar seus filhinhos”, os homens da saúde insistiam em juntá-los aos mais doentes, demonstrando uma grande desorganização e insensibilidade; no fim, por puro cumprimento impensado de protocolo, morriam todos.

Isso ocorre, por exemplo, com Almiro, que embora tivesse contraído a forma mais leve da doença – *Alastrim* –, foi denunciado pelo médico que foi tratá-lo na casa de sua mãe. “Foram buscar Almiro e o padre o visitou e depois levou um médico. Mas acontece que o médico estava cavando um lugar na saúde pública e denunciou o caso da varíola. Almiro foi mesmo levado para o lazareto” (AMADO, 2016, p. 146). Dessa forma, mesmo com todos os esforços de Volta Seca, de Pedro Bala e do padre José Pedro para evitar que Almiro fosse enviado para o lazareto, no final das contas justamente aquele que mais devê-lo-ia ter ajudado o denunciou. Por quê? Simplesmente para cumprir uma lei que obrigava a denúncia dos doentes e, acima de tudo, para conseguir um cargo público. O preço do cargo foi a vida de Almiro, que nunca mais voltou.

Com tantas mortes, os religiosos do candomblé faziam de tudo para aplacar a fúria de Omolu, que mandou a doença para a cidade:

Nas macumbas, em honra de Omolu, o povo negro, castigado com a bexiga, cantava:

*Cambono,
Azuela engoma!
Quero vê couro zoá!
Omolu vai pro sertão
Bexiga vai espalhá* (AMADO, 2016, p. 156).

Omolu é conhecido como o deus da cura e da doença, que também é visto como uma espécie de médico. Na sua natureza dúbia, Omolu é responsável por encaminhar pestes à humanidade: “O conceito de doença transmissível, para os membros do candomblé, está associado à figura de Omolu. As doenças varíola, catapora, lepra, peste, sarampo, rubéola ligam-se a esta divindade e se evidenciam, muitas vezes com manifestações cutâneas” (CAPRARA, 1998, p. 8).

Por isso, em *Capitães da Areia*, há um pedido intenso da população para que Omolu leve a bexiga embora, mesmo que ela esteja branda. A visão de Boa-Vida, quando pegou a bexiga, embora sobrevivente, era de que ele ia para a morte: “Os médicos diziam que a epidemia já estava declinando, mas ainda assim eram muitos os casos, todos os dias ia gente para o lazareto. Gente que não voltava [...]” (AMADO, 2016, p. 154). E, quando retornou ao trapiche, as palavras de Boa-Vida foram poucas acerca do lazareto: “[...] A gente quando entra é igual um que entra no caixão. [...] Igual que entrasse pro caixão pra ir pro cemitério. Igual...” (AMADO, 2016, p. 157).

Já no capítulo *Filha de Bexiguento*, que introduz a personagem Dora, outro aspecto da epidemia é evidenciado – as consequências pessoais e sociais por ela geradas:

Durante algum tempo tudo cessara no morro para dar lugar ao choro e lamentações das mulheres e crianças. [...] E os caixões negros de adultos, os caixões brancos de virgens, os pequenos caixões de crianças desciam as ásperas ladeiras do morro para o cemitério distante. Isso quando não eram sacos que desciam com os variolosos ainda vivos que eram levados para o lazareto.

A família chorava como choraria a um morto, pela certeza de que eles não voltariam jamais (AMADO, 2016, p. 163).

Dora perdera tanto seu pai quanto a sua mãe em virtude da epidemia, e, tendo seu irmão para cuidar, procurou os antigos locais que sua mãe trabalhava a fim de realizar um trabalho semelhante. Quando ela se depara com a antiga patroa de sua mãe, que toma conhecimento sobre qual foi a doença que matou a mãe de Dora, sua reação instantânea foi a de rechaçar a adolescente e tentar se ver livre dela de qualquer modo. Há, assim, a perpetuação de um estigma: ela não é Dora, filha de Estevão e Margarida, ela é *filha de Bexiguento*, os seus pais não precisam ter nome – foram apenas receptáculos da bexiga, meios de transmissão da doença, sendo Dora não um ser humano, mas somente um potencial transmissor.

O que a epidemia da bexiga tem a nos dizer sobre o hoje?

A questão da saúde pública sempre foi algo que permeou o Brasil durante a República. O Sistema Único de Saúde (SUS) que conhecemos hoje como tal adveio apenas com a Constituição Federal de 1988, com a seguinte Lei Orgânica da Saúde (LOS) de 1990, que ficou responsável por regulamentar como o SUS funciona.

Anteriormente, o direito à saúde se coadunava com o direito dos trabalhadores – não era algo público, universal e acessível como se observa na atualidade. No governo de Getúlio Vargas, presidente que se pode dizer que era o ocupante do Executivo à época que *Capitães da Areia* ocorre⁴, havia um sério controle de epidemias e pandemias como medida de evitar a proliferação de doenças, sendo uma atitude comum à época o cenário que é descrito na obra amadiana: “Havia uma lei que obrigava os cidadãos a denunciarem à saúde pública os casos de variola

⁴ Capitães da Areia foi publicado em 1937, enquanto Getúlio Vargas permaneceu na presidência do Brasil, no seu primeiro mandato, entre 1930 a 1945.

que conhecessem, para o imediato recolhimento dos variolosos ao lazareto” (AMADO, 2016, p. 146).

Dessa forma, poder-se-ia afirmar que houve uma melhora do controle de epidemias locais para o que se observa hoje, até mesmo pelo advento do SUS. Mas será que tal afirmação seria completamente verdadeira? Pelo cenário conhecido que se pode verificar com a crise perpassada na saúde em virtude da pandemia da Covid-19, verifica-se que a literatura, em específico, de Jorge Amado, atualizou-se com o tempo e ganhou nova significação com o contexto contemporâneo de pandemia no Século XXI.

O primeiro ponto que se traz é a questão do isolamento da pessoa acometida pela doença: seja esta física ou pela solidão que lhe acomete. Em *Capitães da Areia*, há o personagem Almiro, o primeiro dos meninos do trapiche que contrai a doença; em seguida, há Boa-Vida, que também precisa ir ao lazareto a fim de não contaminar seus amigos; há ainda uma multidão desconhecida que está no lazareto e que não se sabe quem é, mas que se reúne no local a fim de isolar os doentes dos saudáveis. O personagem Professor, sentido com a partida do seu amigo Boa-Vida, reflete:

[...] achava bonito Boa-Vida andar assim para a morte para não contaminar os outros. Os homens assim são os que têm uma estrela no lugar do coração. E quando morrem o coração fica no céu, diz o Querido-de-Deus. Boa-Vida era um menino, não era um homem. Mas já tinha uma estrela no lugar do coração. Já desapareceu o seu vulto. E então a certeza de que não mais verá seu amigo encheu o coração do Professor. A certeza de que o outro ia para a morte. (AMADO, 2016, p. 156)

Com essa citação, suscitamos: quantas vezes não pensamos, quando alguém que conhecemos se infectou com a Covid-19 e precisou ir ao hospital, que havia a possibilidade de nunca mais o ver? Não podemos ignorar o pânico vivido causado pelo excesso de informações que jorravam em nossas mentes, a todo momento, a quantidade de mortos a nível mundial, bem como as inúmeras formas de contágio que

se podia ter. Não desejamos desmerecer o papel crucial da mídia, que é o de informar; quando pontuamos sobre esse fato desejamos demonstrar que principalmente os jornais televisivos foram insistentes em manter manchetes que sempre alertavam a surpreendente quantidade de mortos diária, o que contribuiu para o aumento da ansiedade geral naquele momento.

Os hospitais se tornaram autênticos lazaretos em 2020 – ouvir que alguém estava necessitando de respiradores era quase como uma sentença de morte, quase como uma situação irreversível. A veiculação excessiva de procurar o isolamento a fim de que não se contaminasse os familiares, amigos e pessoas amadas em geral, por mais que fosse um protocolo de saúde, trouxe danos psicológicos e dores irremediáveis – milhares de humanos morreram sozinhos, sem apoio familiar, apenas na presença de profissionais da saúde, enterrados a caixões fechados, pois o cadáver era uma fonte inesgotável de contágio.

Caminha, com isso, a incerteza sobre a vida e a morte, a ausência de vida social decente, o isolamento do corpo e da mente com as sequelas que um animal social – o ser humano – pode ter. O desespero generalizado, atrelado ao medo da morte, do desemprego, da preocupação com a alimentação e o sustento em virtude da atual crise global financeira com a alta de distúrbios mentais. Isso se relaciona com o vigente conceito de *saúde* que a Organização Mundial da Saúde coloca como o ideal, a qual inclui a saúde mental.

A questão da saúde mental é praticamente não discutida quando há outros problemas que se sobressaem – os mais pobres possuem outras prioridades, como prover ao lar e alimentar-se. Há uma passagem em *Capitães da Areia* que rememora a questão da ausência de clientes nos estabelecimentos: “Muito tempo a Porta do Mar andara sem fregueses. A varíola não deixava. Agora que ela tinha ido embora, os homens comentavam as mortes. Alguém falou no lazareto. ‘É uma desgraça ser pobre’, disse um marítimo” (AMADO, 2016, p. 159). Os mais carentes não têm como ter o acesso a um decente tratamento

psicológico, se é que tem acesso a algum, e o aumento da depressão e ansiedade nas classes mais baixas é um fato atual e preocupante.

Na personagem de Dora é que se consegue observar, verdadeiramente, o estigma da doença contagiosa, bem como a dor de não ser capaz de prover o seu sustento e o do irmão. Órfã cedo demais, Dora acaba sendo jogada no mundo como a única possível provedora de sustento do seu irmão criança, e precisa de dinheiro para comprar um mínimo para se alimentar. Isso convém, a nível de comparação, com os trabalhadores que não puderam deixar de realizar seus ofícios senão teriam sua renda familiar comprometida. Usamos como exemplo as empregadas domésticas:

Segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad Contínua), em 2018, 6,23 milhões de pessoas ocupavam a categoria de trabalhadores domésticos, sendo que 92,7% eram mulheres. Durante a pandemia, o trabalho doméstico entrou no hall de atividades essenciais, impossibilitando que as empregadas pudessem fazer a quarentena. Em Belém, por exemplo, decreto que instituiu o lockdown teve que ser modificado para retirar o trabalho doméstico da categoria dos serviços essenciais. Além disso, a grande maioria da categoria trabalha na informalidade – apenas 28% dessas trabalhadoras têm carteira assinada – e, por causa disso, temem demissão e diminuição dos salários. A soma de todos esses fatores é uma exposição maior e uma maior chance de contágio pelo coronavírus (MEIRELES, 2020).

Não apenas as empregadas domésticas estiveram no grupo mais vulnerável – necessitando-se se expor a fim de evitar problemas maiores, como perda de emprego e insegurança alimentar –, mas também outros trabalhadores de baixa renda: porteiros, motoristas de ônibus, cobradores, caixas de supermercado, caixas de farmácia e *motoboys*. O impulso de sobrevivência, de precisar trabalhar para sustentar a si e a família, colocou em risco esses trabalhadores pobres que não puderam obedecer aos protocolos de segurança e foram expostos, mesmo que não houvesse adicional salarial por isso.

Por consequência, os pobres, também, foram as maiores vítimas de estigma pela pandemia da Covid-19. Há uma passagem que demonstra isso em *Capitães da Areia*: Dora recebera uma esmola da ex-patroa de sua mãe, dona Laura, que apenas deu o dinheiro a fim de se ver livre dela, a fim de que Dora fosse embora logo de sua casa, e assim se segue a cena:

O rapaz deu [dois mil-réis], ela [dona Laura] pôs em cima da grade. Tinha medo de tocar em Dora, queria que fosse dali, antes de contagiar a casa. [...] Ela falava para a empregada:
- Dos Reis, passe um pano com álcool no portão, onde esta menina pegou. Não é bom brincar com varíola... (AMADO, 2016, p. 167).

Paralelamente, há um caso ocorrido e popularmente disseminado que fora a acusação do marido da cantora Ivete Sangalo, Daniel Cady, que colocou a culpa da família ter se contaminado com o vírus da Covid-19 na cozinheira da casa (AGGIO, 2021). Apesar de que a declaração fora feita por Daniel Cady, uma pessoa com certa imagem pública, sabe-se que esse pensamento dito por ele é presente na sociedade brasileira - não à toa se nota, conforme já citado, que as empregadas domésticas foram consideradas *trabalho essencial* e continuaram trabalhando durante os momentos de *lockdown* (FERRITO; MAEDA, 2020).

A desumanização que Dora sofreu, assim como os trabalhadores brasileiros que precisaram sair de suas casas para se sustentar, é algo que a obra amadiana traz em diversos momentos. A própria questão de tratar sobre meninos em situação de abandono e a forma com que o poder público os trata, como no reformatório, como no clero, como pela sociedade em geral, demonstra que os *Capitães da Areia* são menos que gente. E, por vezes, os trabalhadores brasileiros, em situação de desespero por conta da Covid-19, também foram desumanizados apenas para poder satisfazer um mero capricho da *Cidade Alta*.

Mas foram desumanizados não somente dentro da questão empregatícia; também ocorreu como Omolu havia dito – o alastrim não matava, o que matava era o lazareto. Com o desespero já generalizado e o medo da morte, além das recomendações do próprio Ministério da Saúde⁵, a população brasileira direcionou-se aos hospitais como forma de socorro, mesmo que os sintomas fossem leves. O SUS, possibilitando o acesso público e universal de usuários, extrapolou seus limites. Com os profissionais de saúde já demandados ao seu extremo, juntamente com a falta de empatia com a particularidade de cada um, resultou que casos leves foram tratados como graves, e situações que poderiam ter sido resolvidas até mesmo em casa não foram, de pronto, solucionadas. Mais uma vez, a atemporalidade da prosa de Jorge Amado serve de exemplo:

[...] os homens da saúde pública vinham e levavam os doentes [leves] para o lazareto. Ali as famílias não podiam ir visitá-los, eles não tinham ninguém, só a visita do médico. Morriam sem ninguém saber e quando um conseguia voltar era mirado como um cadáver que houvesse ressuscitado (AMADO, 2016, p. 139).

Os pacientes, atolados dentro de hospitais, por vezes sequer tiveram a chance de progredir para o tratamento mais adequado na Unidade de Tratamento Intensivo (UTI); outros nunca chegaram a encontrar um leito dentro de hospitais e morreram nas Unidades de Pronto-Atendimento (UPAs). Ocorreu o pior: o colapso do sistema de saúde público, o sistema que atende aos pobres e necessitados, aquele sistema que atende os que não possuem outro meio de conseguir a cura. O sistema privado de saúde ficou abalado, mas não colapsou.

⁵ Cf. “Ministério da Saúde muda diretriz e orienta procura médica a partir de sintomas iniciais da Covid-19”. Disponível em: <<https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/07/09/ministerio-da-saude-muda-diretriz-e-orienta-procura-de-medicos-a-partir-de-sintomas-leves-de-covid-19.ghtml>>.

Não se quer com o dito cair numa contradição, que seria a de que a Covid-19 não é letal. Não se deseja negar esses fatos. O que se almeja com esses comentários é trazer o fato de que a taxa de letalidade da Covid-19 nunca foi superior a 4% no Brasil, mesmo nos piores cenários⁶. Apesar disso, tivemos um dos maiores números de mortos a nível mundial pela pandemia. A questão que se suscita é como os hospitais lidaram com os pacientes, os procedimentos que foram tomados e a sobrecarga que o sistema de saúde sofreu. Há a necessidade de tratar com humanidade os seres humanos envolvidos em situação de doença, porém, a situação esdrúxula somada ao excesso de demanda impossibilitou que a saúde exercesse seu papel adequadamente⁷.

E, como o cenário já não fosse o suficiente, houve uma situação ainda pior no Amazonas: mediante o excesso de mortos, os cemitérios não conseguiam manejar a quantidade de sepultamentos. Houve a necessidade de se abrir valas coletivas e enterrar *aqueles mesmos seres humanos*, pessoas, amigos, de forma desordenada, desorganizada. Isso relatou Jorge Amado em *Capitães da Areia*, de forma análoga: levavam os doentes em sacos para os lazaretos, as famílias choravam a partida do ente amado pois sabiam que nunca mais o veriam, não havia notificação de mortes do lazareto, os caixões desciam os morros com os mortos variolosos... Privou-se os que amam do luto adequado e do adeus.

Mesmo “saudáveis”, estávamos para colapsar dentro de nossas casas: assustávamo-nos com os números diários de mortes, mas ficamos saturados de ver tantos infortúnios em nossas telas que vimos apenas números. Nossos celulares se rechearam de postagens de *Luto*, nossos

⁶ Para acompanhar a taxa de letalidade da Covid-19 no Brasil, acesse: <<https://covid.saude.gov.br/>>.

⁷ Não é somente por conta da pandemia que se visualiza que a saúde pública no Brasil precisa de melhorias: antes mesmo da pandemia, já era de conhecimento comum que os hospitais funcionavam além de sua capacidade em virtude do sistema assimétrico e desigual de distribuição de leitos de UTI e hospitais de alta complexidade a nível nacional, além de uma falha gestão pública em saúde.

amigos perdiam amigos, vivemos um luto de nossas vidas cercadas pelo vírus, de nossos amados que se foram, da nossa impossibilidade de dizer adeus. Olhamos os números, indignamo-nos com os caixões inominados, mas fomos forçados a seguir.

Com o advento da vacina, os trabalhadores que jamais pararam um dia sequer não foram os priorizados: fora realizado um protocolo que foi seguido, o qual favoreceu aos profissionais da saúde, profissionais da segurança pública e os mais idosos. Posteriormente, em linhas gerais, a população, como um geral, fora vacinada. Em *Capitães da Areia*, a *Cidade Alta* se vacinou prontamente contra a variola e se protegeu contra a doença enquanto os mais pobres ficaram suscetíveis à contaminação. Na pandemia da Covid-19, por mais que alguns dos mais ricos tivessem esperado a vacina, a maioria conseguiu manter seus empregos via *home office*, havendo menor necessidade de deslocamento – logo, menor urgência da vacina⁸. Os pobres, mais uma vez, não tiveram prioridade alguma, apesar da urgência.

Porém, o que a epidemia da bexiga tem a nos dizer sobre a saúde? Analisado o que consideramos pertinente sobre o tema, dentro da limitação que nos propomos, percebemos que, apesar dos avanços que tivemos com os anos, com a implementação do SUS, com a distribuição pública de vacinas, com a possibilidade de conseguir fármacos gratuitamente, ainda há o que se melhorar quando se trata de situações em que escapam da rotina, que, nesse caso, foi a pandemia da Covid-19.

Sem dúvidas, a pandemia da Covid-19 teve uma proporção superior a da bexiga de *Capitães da Areia*: uma estava em nível mundial, enquanto a outra mais em nível local. Todavia, o que se suscitou nesse capítulo foi que o tratamento dado os mais pobres, a desumanização dentro das unidades de saúde, o estigma, o isolamento, a necessidade

⁸ Mesmo assim, casos de pessoas que compraram a vacina ou viajaram para o exterior a fim de se vacinarem foram expostos.

que a pandemia trouxe, o destrato, os caixões fechados, enfim, o sofrimento recai, em sua maior parte, aos mais carentes, aos *filhinhos negros* de Omolu. Isso, infelizmente, não mudou, apesar de quase 70 anos de diferença entre a obra de Jorge Amado e a pandemia da Covid-19.

Considerações Finais

Diante de tantas questões trazidas por *Capitães da Areia*, é natural se perguntar se Jorge Amado possuía algum dom profético para conseguir, em tantos aspectos, iluminar os problemas – ainda ocultos e confusos pela sua atualidade – que vivemos com a Covid 19. Talvez acima das possíveis habilidades místicas de Amado estejam a delicadeza e a sensibilidade do seu pensamento: ao tratar sobre os pobres, sobre os doentes, sobre os vulneráveis, Jorge Amado traduz elementos universais do humano, como a injustiça, a miséria, a doença, o estigma, a morte, a vida, a fraqueza e vulnerabilidade.

Em vez de construir um retrato rigorosamente delimitado de sua época, como faria um historiador ou um cientista, ele prefere trazer à ficção aquilo que transpassa o tempo, que diz sobre a humanidade de uma maneira profunda e incontornável. A abertura de sua obra, a sua não-limitação a um tempo ou época específica, a sensibilidade com que Amado capta a graça e desgraça humana faz de sua obra uma luz para todas as gerações que vieram e que virão: basta que se abram seus livros, que se permita ser tocado pelas suas palavras.

Ao tratar da bexiga, Jorge Amado nos coloca em contato direto com as questões que entremeiam a vida e a morte, a saúde e a doença. Quantos conflitos, internos e externos, não vivemos durante a Covid-19? Assim como todo o trapiche estremeceu com a notícia de Almiro, que gerou as mais controversas atitudes, pensamentos e opiniões, quantos pais não tiveram medo dos seus filhos? Quantas esposas não tiveram medo dos seus maridos? Quantas famílias, das mais unidas,

segregaram-se pela doença de um ou de outro, pondo-se uns a rezar e outros a praguejar? A confusão, o medo, a dúvida do que fazer, a vontade de expulsar e de acolher o doente, a preocupação com sua vida, tudo isso permeou e afogou quem viveu a Covid-19.

A própria iminência, chance, possibilidade de ser acometido pela doença gerou medo; medo não só em quem se imaginava contraindo-a, mas também se via esse medo nas pessoas próximas, na possibilidade da mãe idosa, do filho mais novo e indefeso, do primo ou irmão debilitado contraírem a doença. Tivemos medo dentro e fora, ficamos confusos conosco e com relação aos outros, tivemos atitudes das mais fortes e das mais fracas.

E se o *antes* da doença foi difícil, o *depois* foi pior: a impossibilidade de se despedir, os caixões fechados, os velórios sem famílias, a dor de lidar com a morte de alguém que sequer parece ter morrido. Quem sabe se Almiro morreu, ou se apenas foi viver uma outra vida após sair do lazareto? Quem sabe se de fato foi o parente que vimos entrar no hospital para ser entubado que estava naquele caixão sem rosto? Fomos privados não só de pessoas queridas que nos deixaram antes da hora, mas de vivenciar o luto, de viver a dor da maneira como deve ser vivida, de nos despedirmos com decência daqueles que amávamos.

E antes mesmo de contraírem a doença e de partirem, já estavam distantes. Distantes pelo necessário distanciamento social, pela pulverização das relações sociais, pela *internetificação* da comunicação humana, pelo contato humano indireto e impessoal porque intermediado por máscaras. Os que ainda vivem, os que infelizmente morreram, os que contraíram e os que não contraíram a doença: todos sofreram, todos choraram, todos se distanciaram. Todos foram Dora, e sentiram sua dor, e também foram não-Dora, e a estigmatizaram, maltrataram e excluíram.

A pandemia da Covid-19 assolou e ainda assola não só com a distância, com a saudade, com o luto e com o medo, mas também com

o desemprego, a depressão, a ansiedade, a redução do padrão de vida, a inflação descontrolada – com a incerteza do amanhã, que nunca esteve tão desconhecido. Passamos a viver condenados com a preocupação do sustento próprio, da família, da produção, e estamos no modo esquecidos-de-si, impossibilitados de refletir sobre nossa condição humana atual: há outras prioridades.

E que dizer dos profissionais da saúde? São heróis, mas muitas vezes são feitos de vilões pelo sistema público de saúde, que os coloca, por intermédio da lei, contra os seus pacientes – justamente aqueles de quem se deveria estar do lado. Como o caso do insensível médico que denunciou Almiro, encaminhando-o para a morte, muitos médicos cumpriram procedimentos e leis duvidosos e, assim, deixaram que a burocracia se sobrepusesse aos seus corações. E pessoas morreram por isso, por essa desumanização da saúde, que dia após dia necessita repensar quem são seus pacientes – corpos quaisquer que surgem durante o expediente de trabalho, ou seres humanos que possuem história, dilemas e família?

Dizendo-nos tanto com uma “mera ficção”, trazendo tantas críticas, tantos problemas e tantas tragédias, como dizer que Jorge Amado está ultrapassado? Ou que qualquer tentativa de o utilizar para pensar o presente é forçada? Nossa compreensão nunca se dirige ao passado de maneira objetiva, mesmo quando completamente ciente das condições sociais da época em que a obra foi escrita; a ida da consciência ao passado sempre pressupõe o seu retorno ao presente, a esse presente inevitável no qual sempre habita. Ao ler um livro, mesmo que de uma época distante, o leitor não esquece por completo de si, mas necessariamente sempre leva seu horizonte à obra, sua vida, sua época, seu ser. E foi esse diálogo, essa tensão entre passado e presente, que nos motivou a pensar Jorge Amado hoje, a pensar – junto a ele – a respeito da Covid-19. A voz de Amado não se perdeu no passado, mas ecoa e continuará ecoando por esse futuro, tão incerto, à frente.

Referências

AGGIO, Camilo. A pandemia e nossos antigos flagelos. *Carta Capital*, 10/abril/2021. Seção: Opinião. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/opinio/a-pandemia-e-nossos-antigos-flagelos/>>. Acesso em: 29/maio/2022.

BEATRIZ, Rebeca. Caixões serão empilhados em valas comuns de Manaus para suprir demanda de enterros; famílias criticam medida: 'Não é digno'. *G1 Globo Amazonas*, 27/abril/2020. Seção: Rede Amazônica. Disponível em: <<https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2020/04/27/corpos-serao-empilhados-em-valas-comuns-de-manaus-para-suprir-demanda-de-enterros-familias-criticam-medida-nao-e-digno.ghtml>>. Acesso em: 28/maio/2022.

CAPRARA, Andrea. Médico Ferido: omolu nos labirintos da doença. In: ALVES, Paulo César; RABELO, Mirian Cristina. *Antropologia da saúde: traçando identidade e explorando fronteiras*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1988. Disponível em: <<https://books.scielo.org/id/by55h/pdf/alves-9788575414040-08.pdf>>.

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

FERRITO, Bárbara; MAEDA, Patrícia. Na pandemia, por que serviço doméstico é classificado como essencial? *Carta Capital*, 28/maio/2020. Seção: Justiça. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/sororidade-em-pauta/na-pandemia-por-que-servico-domestico-e-classificado-como-essencial/>>. Acesso em: 14/jun/2022.

FLICKINGER, Hans-Georg. Da experiência da arte à hermenêutica filosófica. In: ALMEIDA, Custódio Luís Silva de. *Hermenêutica filosófica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

GADAMER, Hans-Georg. Atualidade do Belo. In: _____. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010 [a].

GADAMER, Hans-Georg. Estética e Hermenêutica. In: _____. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010 [b].

GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Trad. Paulo César Duque Estrada. 2 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método II*. Trad. Ênio Paulo Giachini. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, [s.d].

LAWN, Chris. *Compreender Gadamer*. Trad. Hélio Magri Filho. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

MEIRELES, Gabriela. Trabalhadoras domésticas estão entre os grupos mais vulneráveis durante a pandemia. *Faculdade de Medicina da UFMG*, 01/set/2020. Disponível em: <<https://www.medicina.ufmg.br/trabalhadoras-domesticas-estao-estremos-grupos-mais-vulneraveis-durante-a-pandemia/>>. Acesso em: 28/maio/2022.

Ministério da Saúde muda diretriz e orienta procura médica a partir de sintomas iniciais da Covid-19. *G1 Globo*, 09/jul/2020. Seção: Bem Estar. Disponível em: <<https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/07/09/ministerio-da-saude-muda-diretriz-e-orienta-procura-de-medicos-a-partir-de-sintomas-leves-de-covid-19.ghtml>>. Acesso em: 28/maio/2022.

MONTEIRO, Danielle. Aumento de óbitos entre trabalhadores acende alerta para necessidade de prioridade em vacinação. *Fiocruz*, 14/abril/2021. Disponível em: <

<http://informe.ensp.fiocruz.br/noticias/51217> >. Acesso em: 28/maio/2022.

Normas sanitárias mudam enterros de vítimas da Covid-19. *G1 Globo*, 21/abril/2020. Seção: Jornal Nacional. Disponível em: <<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2020/04/21/normas-sanitarias-mudam-enterros-de-vitimas-da-covid-19.ghtml>>. Acesso em: 28/maio/2022.

ROCHA, Lucas. Mundo enfrenta crise de depressão sem precedentes, alertam pesquisadores. *CNN Brasil*, 15/fev/2022. Seção: Saúde. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/saude/mundo-enfrenta-crise-de-depressao-sem-precedentes-alertam-pesquisadores/>>. Acesso em: 31/maio/2022.

ROCHA, Lucas; LOPES, Léo. Pandemia de Covid-19 provoca aumento global em distúrbios de ansiedade e depressão. *CNN Brasil*, 09/out/2021. Seção: Saúde. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/saude/pandemia-de-covid-19-provoca-aumento-global-em-disturbios-de-ansiedade-e-depressao/>>. Acesso em: 29/maio/2022.

UCHOA, Pablo. Pandemia tira emprego dos mais pobres e aumenta poupança dos mais ricos. *BBC News Brasil*, 30/jun/2020. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-53219288>>. Acesso em: 29/maio/2022.

VALERIO, María Antonia González. *El arte develado*. Cidade do México: Herder, 2005.

A INVENÇÃO DE HERÓIS DO POVO POR UM ESCRITOR COMPROMETIDO E CONSEQUENTE: O ROMANCE *JUBIABÁ*

Giovani Buffon Orlandini
Homero Vizeu Araújo

*Quando você for convidado pra subir no adro
da Fundação Casa de Jorge Amado
pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos
dando porrada na nuca de malandros pretos
de ladrões mulatos
e outros quase brancos
tratados como pretos
Caetano Veloso*

A enorme obra de Jorge Amado ainda está por ser lida de forma sistemática e exigente. A escassez de estudos ambiciosos sobre o autor nos últimos trinta anos chega a ser patética e dá testemunho do quase descaso por um autor cuja importância para a literatura brasileira não pode ser exagerada. É importância que não é só para consumo interno, mas exportada em larga escala. À exceção do recente fenômeno Paulo Coelho, os autores brasileiros mais conhecidos até bem pouco tempo eram Jorge Amado e Gilberto Freyre, o que em parte, por certo, deriva de uma visão exportável do Brasil, tropical e sensual.

A repercussão internacional de Jorge Amado foi relevante já no início de sua carreira. Em uma valiosa exceção ao quase boicote sofrido pelo autor, o professor Eduardo Bergamo escreveu seu doutorado sobre o impacto dos romances de Amado entre os autores portugueses: *Ficção e convicção – Jorge Amado e o neorealismo literário português* (Editora

UNESP, 2008). Fica evidente neste estudo o enorme prestígio do baiano nas décadas de 30 e 40 entre os ficcionistas portugueses, o que equivale a uma virada cultural de monta, porque até então a vida letrada brasileira era muito influenciada por Portugal. Eça de Queirós era o padrão modelar de ficção e prosa, considerado o grande romancista realista da língua portuguesa. Sem falar no domínio de autores lusos em gramáticas e livros escolares.

Ora, o romance de 30, e Jorge Amado no centro, inverte o fluxo do processo, isto é, a ex-colônia, imersa nas convulsões de país novo, fornece o modelo literário para a antiga metrópole, inclusive no andamento da prosa. Sendo assim, os romances de Amado emergem em Portugal como paradigma de ficção capaz de captar os problemas sociais e manter qualidade literária, o que equivale a incorporar à cultura letrada a denúncia da espoliação sofrida pelos pobres e o registro da miséria decorrente. E estamos falando de um autor que não chegara sequer aos 30 anos.

No centro da novidade estilística e temática ficava *Jubiabá*, livro de 1935. O sonoro título já soa em nagô e tem algo de agressivo, trata-se do nome de um pai-de-santo então famoso, que além de sacerdote de candomblé conserva a memória da resistência negra à opressão. O experiente Jubiabá, entretanto, não é o protagonista, este papel cabe ao negro Antônio Balduíno, a quem Jubiabá acompanha desde a infância. O negro Baldo, filho de um ex-jagunço de Antônio Conselheiro, é sambista, boxeador, festeiro e mulhereiro, uma espécie de resumo das virtudes do herói popular baiano, sempre às voltas com cabrochas, festas e brigas nas ruas da capital bahiana.

A trajetória de Antônio Balduíno o levará da vida desregrada de cachaça, samba e cabrocha até a consciência de classe e o engajamento na greve dos estivadores do cais. Se o leitor pode alimentar dúvidas sobre a conversão do negro Baldo à condição de vanguarda esclarecida, o narrador trata de enfatizar suas próprias certezas ao montar a cena em

que a sabedoria nagô de Jubiabá curva-se ante a nova consciência de Balduino, já no desfecho do romance:

Antônio Balduino vai para a casa de Jubiabá. Agora olha o pai-de-santo de igual para igual. E lhe diz que descobriu o que os ABC ensinavam, que achou o caminho certo. (...) E Jubiabá, o feiticeiro, se inclina diante dele como se ele fosse Oxolufã, Oxalá velho, o maior dos santos (AMADO, 2011, p. 220).

Para alívio dos leitores mais céticos a solução ditada pela consciência socialista só comparece nas páginas finais, quando a receita explosiva de prosa coloquial, tipos literários inesquecíveis, sexo e vida popular bahiana já redefiniu o lugar de Jorge Amado na cultura brasileira. Mais ainda: o arco mítico que vai de Zumbi à cultura nagô de Jubiabá, sem esquecer do pai jagunço conselheirista, estabeleceu o primeiro grande herói negro da literatura brasileira. Nada mal para um jovem escritor branco.

Era só o começo. Dali a dois anos, em 1937, virá seu romance mais reeditado até hoje, *Capitães da Areia*. A saga dos meninos de rua liderados pelo loiro Pedro Bala é narrada com uma empatia extraordinária pela rebelião juvenil. O ódio das crianças às autoridades, a solidariedade dentro do grupo, a violência estúpida de que são vítimas formam um conjunto de cenas poderosas a que não falta também o caricato e a apelação melodramática. Como se *Os Miseráveis*, o clássico romance de protesto de Victor Hugo, fosse reescrito em paisagem tropical, com dendê e candomblé.

No final do livro, Pedro Bala converte-se à revolução e a molecada torna-se uma espécie de tropa mirim de apoio a greves, com a crença socialista do autor disciplinando os jovens transgressores. Jorge Amado chega aqui a uma síntese de registro antropológico, denúncia social, folhetim e melodrama que vira sua marca. E alcançada a síntese na ficção, a polícia entra em ação na vida real, com os livros do autor sendo apreendidos e queimados em praça pública, já em 1937, por

ordem das autoridades vinculadas à ditadura de Getúlio Vargas. O próprio Jorge Amado também é preso em 1936 e 1937.

Trinta anos depois, em 1969, com o Brasil sob nova ditadura, sai *Tenda do Milagres*, que o autor considera uma retomada de *Jubiabá*. *Tenda dos milagres* é também o romance com que Jorge Amado dirá mais se identificar; o texto configura uma outra e nova síntese em que a perspectiva picaresca e satírica que vinha desde os anos 50 reencontra a veia militante do autor. O herói popular agora é o mestiço Pedro Arcanjo, que, na Salvador do início do século XX, une a autoridade de Ojuobá dos terreiros de candomblé à capacidade do intelectual preparado para combater o racismo e a mitologia científica correspondente.

Atleta sexual no enalço de moças de várias cores e matizes, Arcanjo, quando não está imerso no cotidiano de capoeira, candomblé, samba, etc., escreve livros denunciando a ideologia preconceituosa e o embuste racista. Temos aqui uma espécie de intelectual orgânico da cultura popular que encarna a nova frente defendida por Jorge Amado: o elogio da miscigenação brasileira, que seria a contribuição do país para um mundo mais tolerante e justo. Cancelada a opção revolucionária, Amado vai ao encontro de Gilberto Freyre na defesa da peculiaridade híbrida e tropical brasileira.

Notícia específica

Apontar impasses formais presentes em *Jubiabá*, primeiro romance, digamos, maduro de Jorge Amado, não é uma tarefa exatamente árdua: mesmo uma leitura não especializada, desde que atenta, perceberá algumas contradições indisfarçáveis da obra, sobretudo no andamento do enredo e na posição da voz narrativa¹. Não

¹ Foi o que procurei demonstrar em minha dissertação de mestrado, defendida em 2017 junto ao PPG- Letras da UFRGS, sob orientação do Professor Homero Vizeu Araújo. Cf. ORLANDINI, G. B. *Engajamento à brasileira: paternalismo, promessa*

se pode negar, por outro lado, que o projeto de romance proletário² levado a cabo por Jorge Amado nos anos 1930 deve ser compreendido como uma aposta estética e ideológica no mínimo elogiável: todo o movimento de reaproveitamento de estruturas narrativas consagradas pela tradição, somadas aos elementos de cultura popular e a uma postura política que procurava projetar uma solução para os impasses da classe trabalhadora de uma nação jovem e de mercado incipiente³. Trata-se, portanto, de uma equação complexa e de alcance audacioso. Que a fatura formal de *Jubiabá* impeça que consideremos essa obra entre as mais bem realizadas de nossas letras, parece-me uma posição difícil de contra-argumentar. Essa constatação, entretanto, em nada diminui o interesse crítico pela obra, uma vez que, conforme creio, é justamente nos impasses formais desse romance que se encontram as pistas mais valiosas para a compreensão do papel da matéria brasileira no processo de composição, o que interessa centralmente para a crítica que se dispõe a compreender dialeticamente o jogo que se estabelece na composição das obras literárias.

revolucionária e cultura popular em Jubiabá. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/178190>. Aqui, apresento parte do capítulo de conclusão da referida dissertação.

² Eis a definição mais consistente desse subgênero encontrada na crítica brasileira: “Ao mesmo tempo em que denuncia o modo de exploração capitalista e a visão de mundo que o sustenta, o *romance proletário* contrapõe-se aos valores da literatura burguesa e às suas regras de operação. O oprimido ascende a herói e conta sua experiência como forma de extrair do fato narrado um *saber* transmissível a outrem. A dimensão utilitária se evidencia quando o texto expõe a vivência dos oprimidos, e ainda mais, quando parte para a pedagogia da insubmissão. A narrativa se volta para o real, abraça a tradição do romance como ‘instrumento de descoberta e interpretação’, (...) objetivando construir não uma literatura diletante, mas a obra empenhada no processo de transformação da sociedade” (DUARTE, 1996, p. 30, grifos do autor). Esse livro de Duarte, aliás, é sem rival a melhor obra crítica acerca da obra de Jorge Amado. Para um panorama amplo, detalhado e preciso do peso do romance proletário nas letras brasileiras dos anos 1930, cf. BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

³ Cf. ALENCASTRO, L. F. de. A pré-Revolução de 30. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 18, p. 17-21, setembro 1987.

Assim, retomando o que já expus acima, acredito que a leitura formal de *Jubiabá* dá uma valiosa notícia acerca da compreensão que parte da esquerda brasileira dos anos 1930 tinha em relação aos processos sociais daquele período. Dito de outra maneira, temos em *Jubiabá* a decantação de uma versão possível para os impasses nacionais da época, voltando-se, mais precisamente, para os dilemas dos trabalhadores brasileiros de então. Trata-se, evidentemente e bem ao estilo do autor, de uma versão banhada em otimismo revolucionário, disposta a interagir no debate não apenas criticando a estrutura vigente na sociedade, mas também apontando soluções e desenhando um caminho de redenção a ser trilhado. Uma obra engajada e colorida, para ficarmos em duas palavras.

Se recuperarmos o distanciamento de classe presente na obra, sobretudo na relação entre o “alienado” Antônio Balduino e o “ilustrado” narrador, é possível argumentar que existe em *Jubiabá* uma dinâmica permeada por uma postura paternalista, o que não seria novidade em uma nação constituída historicamente em torno de relações sociais de profunda desigualdade quase sempre mediadas pela cordialidade, que “atenuava” o aspecto violento dessa assimetria estrutural⁴. O que talvez possa causar certo estranhamento, contudo, é a constatação da presença dessa postura justamente no mais engajado dos autores da esquerda. Mas creio que esse possível estranhamento não resista a uma segunda e mais cuidadosa leitura, na qual percebemos, em *Jubiabá*, certo paternalismo esclarecido, o que talvez permita uma nova aproximação entre Alencar e Amado⁵, feita a devida mediação: naquele,

⁴ Cf. ARAÚJO, H. V. A volubilidade derivada da cordialidade: um encontro entre Sérgio Buarque, Antonio Candido e Roberto Schwarz. *Machado de Assis e arredores*. Porto Alegre: Movimento, 2011, p. 52-63.

⁵ Refiro-me ao estudo hoje clássico da obra de José de Alencar: SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1992. Trata-se de uma nova aproximação porque, em seu discurso de posse na ABL, o próprio Jorge Amado filia-se à tradição narrativa iniciada por Alencar: “Quanto a mim sou um rebento baiano da família de Alencar. Nasci

a conciliação entre conservadorismo e ideologia liberal; nesse, a conciliação entre postura revolucionária e paternalismo em relação aos de baixo. Isto é, duas etapas de um mesmo processo de sucessivas fases de modernização conservadora de um país periférico que tem sua história marcada pela ausência de rupturas institucionais profundas⁶. Dois escritores atentos ao progresso de suas respectivas épocas, mas que expõem em suas formas uma tradição aparentemente insuperável de assimetria social profundamente enraizada. No caso de Amado, passe o exagero, o paternalismo de esquerda em chave brasileira com pitadas de stalinismo via Partidão.

Ainda acerca desse intermédio paternalista presente em obras de ideologia de esquerda, note-se que essa posição de guia detentor da sabedoria e da verdade, marcante na figura do narrador de *Jubiabá*, replica justamente o método do Estado de garantir a manutenção da exploração da mão de obra apesar das transformações ocorridas na ordem produtiva⁷. Ou seja, ao passar ao largo da aliança entre o governo Vargas e os grupos dirigentes, o ideal político-pedagógico que Amado mobiliza em *Jubiabá* atinge, com o intuito de projetar alterações na organização do trabalho, um efeito semelhante ao desejado por aqueles que procuravam conservar essa organização: manter a classe trabalhadora enquanto coadjuvante de seu próprio papel social e, assim, também enquanto coadjuvante de seu próprio destino histórico. Vale lembrar os termos empregados por Alencastro:

Nacionalismo e patriarcalismo fornecerão o esteio ideológico da nova fase do mercado de trabalho brasileiro. A emergência de uma administração federal reforçada, o trabalhismo, o

para a literatura e o romance com uma geração de coração aberto e generoso, os escritores surgidos nos anos trinta, quando os fundamentos do Brasil vinham de ser abalados por um movimento revolucionário de raízes populares” (AMADO *apud* MARTINS, 1972, p. 12).

⁶ Cf. SCHWARZ, R. Agregados antigos e modernos. *Martinha versus Lucrecia*: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

⁷ Cf. ALENCASTRO, *op. cit.*

populismo varguista eficazmente propulsado pelo rádio (pela primeira vez todo o povo brasileiro ouviu a "voz do dono") veiculam o nacionalismo (ALENCASTRO, 1987, p. 20).

Ou seja, paternalismo por parte do Estado, em seu pragmatismo autoritário e modernizante, paternalismo por parte da ideologia de esquerda, que mimetiza a tentativa de aproximação da classe média intelectualizada e militante com a classe baixa iletrada e excluída. Parece ser essa a aproximação entre os polos no quadro de um país subdesenvolvido que, quando realizou movimentos de modernização, realizou-os, invariavelmente, pela via conservadora. E o próprio Jorge Amado, se não reconheceu o procedimento, foi capaz, ao menos, de identificar a pretensão do próprio projeto:

Fazer um romance proletário era, evidentemente, pura pretensão de minha parte. A consciência ainda estava em formação num país que apenas começava a se industrializar e onde não existia, propriamente, uma classe operária; o que havia era o trabalhador manual (AMADO *apud* RAILLARD, 1990, p. 55).

A pretensão reconhecida quase cinquenta e cinco anos depois não diminui, por certo, a empreitada do projeto. O espírito de época de certa esquerda paternalista, revolucionária e conservadora a um só tempo, está impregnado na forma de *Jubiabá*. É curioso notar, entretanto, o quanto a gana realista e transgressora presente no Romance de 1930 levou, por vezes, até mesmo a mais qualificada crítica a avaliar essa postura de maneira contrária, sobretudo quando comparada essa geração aos escritores de gerações e escolas anteriores:

O paternalismo de *Doña Bárbara* (que é uma espécie de apoteose do bom patrão) fica de repente arcaico ante os traços à Georg Groz que observamos em Icaza ou Jorge Amado, em cujos livros o que resta de pitoresco e melodramático é dissolvido pelo desmascaramento social - fazendo pressentir a passagem da "consciência de país novo" à "consciência de país subdesenvolvido", com as consequências políticas que isso importa (CANDIDO, 1989, p. 152, grifos do autor).

Nesse famoso ensaio, o monumental Antonio Candido refere-se ao despertar crítico da inteligência latino-americana, desde muito imersa na tarefa de laborar sua condição “primitiva” de periferia do mundo civilizado ocidental, para a própria e inescapável lateralidade no conjunto dessa ordem, momento que seria marcado decisivamente pela tomada de consciência dessa precariedade, substituindo o otimismo nacionalista da geração precedente pela consciência da urgência crítica que o quadro exigia. Literariamente, essa guinada poderia ser supostamente observada pela diluição do pitoresco e do melodramático em meio à marcante predisposição para o desvelamento das estruturas sociais em seu perfil opressor. Em outro texto, o mesmo Candido refere-se mais especificamente ao caso brasileiro:

Radicalização do gosto e também das ideias políticas; divulgação do marxismo; aparecimento do fascismo; renascimento católico. O fato mais saliente foi a voga do chamado “romance do Nordeste”, que transformou o regionalismo ao extirpar a visão paternalista e exótica, para lhe substituir uma posição crítica frequentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado, ao mesmo tempo que alargava o ecúmeno literário por um acentuado realismo no uso do vocabulário e na escolha das situações. Graciliano Ramos (...), Rachel de Queirós, José Lins do Rego, o primeiro Jorge Amado são nomes destacados desse movimento renovador, que conta com algumas dezenas de bons praticantes (CANDIDO, 1987, p. 198, grifo do autor).

O alcance da visada de conjunto de Antonio Candido é nada menos que impressionante, mas note-se que a crítica não necessariamente se sustenta se tomarmos a especificidade de determinados objetos. No caso de *Jubiabá*, obra do “primeiro Jorge Amado”, o desmascaramento social não dissolve o dado melodramático, bem como a posição crítica agressiva ou a assunção do ângulo do espoliado não extirpa a visão paternalista: o paternalismo não se torna de repente arcaico, pois segue presente, aparentemente em

outra chave. Parece-me que aqui temos reforçado o argumento que afirma o acerto mimético de Amado, acerto esse cujo preço é o desconcerto na forma, pois é no descompasso entre a ideologia última da obra e a fatura formal que a matéria local e específica se revela. Eis o ponto, creio, em que essa matéria específica e decantada se torna o interesse central da crítica materialista. Jorge Amado não está, talvez no conjunto de sua obra e definitivamente não com *Jubiabá*, entre os raros nomes de nossa literatura que foram capazes de realizar uma cabriola que garantisse uma relação dialeticamente bem realizada entre forma e matéria. O caso é que isso em nada diminui o interesse crítico pela obra ou por seu autor. De longa data sabemos, e a atualidade reforça, que o Brasil não é para principiantes. Mesmo para os veteranos, ele configura-se como um imenso desafio. Infelizmente, ao contrário do que às vezes se propaga, não é exatamente a cada estação que nos surge um Machado de Assis, um Guimarães Rosa ou um Graciliano Ramos.

Voltemos ao paternalismo brasileiro em sua versão amadiana dos anos 1930. Em *Jubiabá*, há algo dessa ordem que surge como pista também no detalhe da prosa, na utilização do discurso indireto livre⁸, nesse revelador distanciamento entre narrador e personagens. Ao investigar a consolidação do estilo sério no romance europeu do século XIX - em um trabalho que ecoa e alarga a contribuição indispensável de Erich Auerbach -, Franco Moretti⁹ aponta os padrões de impessoalidade, precisão e regularidade da vida burguesa como razões históricas para a consolidação desse estilo narrativo. Nesse processo de consolidação, o discurso indireto livre foi a técnica que conquistou, para o nível da prosa, a instituição de um contrato de ordem social: preservação de um tom individual e de um ponto de vista subjetivo, eco

⁸ Para uma definição sucinta e precisa do discurso indireto livre, cf. WOOD, J. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

⁹ MORETTI, F. O século sério. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, nº 65, p. 3-33, março 2003. Para um estudo mais extenso e mais aprofundado do mesmo fenômeno, cf. MORETTI, F. *O burguês*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

do processo de socialização moderna que não anula as peculiaridades individuais, mas as dissolve, uma vez que a racionalização dessas relações, demanda da ética burguesa, exige certo nivelamento, impessoalidade e abstração; é aqui que o indireto livre é capaz de misturar, de maneira mais ou menos subordinada à abstração suprapessoal do narrador, o espaço livre deixado à voz subjetiva do personagem. O ponto de chegada da maturidade técnica do indireto livre, ainda segundo Moretti, encontra-se em Flaubert, no qual a dialética discursiva entre personagem e narrador é substituída por uma 3ª voz, a do contrato social da impessoalidade burguesa devidamente firmado: a voz do indivíduo social que desautoriza a tentação ao didatismo narrativo, possibilitando a maturação da narrativa realista do século sério – o que, em aspectos diversos, ecoa na prosa dita neorrealista da primeira metade do século XX em diversos lugares, inclusive no Brasil.

Desse ponto até a utilização do indireto livre em *Jubiabá*, faz-se necessário um número não pequeno e complexo de mediações. Sem pretensão de esgotar essas possibilidades, creio que alguns apontamentos podem e devem ser feitos a favor do argumento deste trabalho. A técnica do indireto livre em si é variável e inconstante nesse romance amadiano, a depender, conforme procurei demonstrar em minha dissertação já referida em nota de rodapé, do peso do didatismo político-ideológico orientado, por sua vez, pelo caráter de engajamento da obra. Eis a primeira e mais aparente diferença: em *Jubiabá*, o didatismo é uma demanda, e não uma postura impertinente a ser superada estética e ideologicamente. Trata-se de uma necessidade formal, portanto. Mas há também, nessa mesma obra, o desejo de aproximação entre classes em torno de um ideal supostamente comum, o que pressupõe, passe algum exagero, certo ideal de nivelamento das relações sociais – se não no presente da narrativa, pelo menos no futuro

utópico por ela projetado¹⁰. Nesse sentido, parece que, além de uma questão formal, outra diferença se apresenta como decisiva na comparação inescapável entre o objeto desse trabalho e a tradição romanesca ao qual aquele é, em boa medida, devedor. Aceitando-se que há, no caso de *Jubiabá*, uma tentativa de firmar um compromisso social entre classes distintas, a busca por um equilíbrio ou um contrato que pacifique ou pelo menos atenuie uma contradição estrutural da ordem da vida, mesmo que seja apenas para projetar um horizonte alternativo, não será exagero afirmar que a pretensão ideológica, sem qualquer espécie de constrangimento, força a mão para firmar um contrato literário sem lastro social evidente. Na fatura da superfície da obra, o ardil se afirma: por um lado, serve à posição generosa do intelectual engajado; por outro, dá substância à lírica do bahiano romântico e sensual – o que, para o ponto de vista do otimismo revolucionário, convenhamos, não está nada mal.

Os processos sociais, entretanto, sempre cobram o seu preço. Faça-se a mediação, lembrando que o ideal burguês se constituiu, entre nós, como ideologia de segundo grau (SCHWARZ, 1992). Eis a segunda diferença entre o indireto livre na tradição e no caso periférico, não mais explicada por uma questão formal, mas sim por um dado da matéria: ainda que ideológico no contexto original, o contrato social demandado pela ética liberal burguesa correspondia de maneira imediata a um aspecto decisivo da realidade material; aqui, na periferia do processo, a volta a mais no parafuso da dialética entre as formas e as estruturas reais exige um recuo que garanta a correlação de caso específico local, o que a configuração narrativa de *Jubiabá* definitivamente não consegue empreender. Em outros termos, o contrato social está impedido de se realizar aqui, e é justamente isso que o indireto livre desse romance revela, a despeito das intenções didáticas ali presentes: a dinâmica permeada de cordialidade que, na conjuntura

¹⁰ Cf. GIL, F. C. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

da literatura engajada à esquerda da década de 1930, apresenta uma tradição de desigualdade histórica estrutural, o que inevitavelmente deriva em paternalismo como mediador da aproximação entre classes. Diferenças, portanto, da ordem da forma e da ordem dos processos sociais que, imbricados, iluminam-se mutuamente. Uma ferramenta crítica poderosa que, lamentavelmente e salvo exceções, parece estar caindo em desuso.

Antes de encerrar, gostaria de comentar brevemente dois ecos de *Jubiabá* no conjunto interno da romanesca de Jorge Amado. O primeiro deles é quase imediato e surge em *Capitães da Areia*, ainda dentro do projeto de romance proletário empreendido pelo autor. Existe aqui uma semelhança estrutural de grande lastro entre os dois romances, uma vez que há, em *Capitães*, bem como em *Jubiabá*, o aproveitamento da tradição do romance de formação¹¹. Sem discordar dessa constatação, quero apenas apontar que, se de fato Pedro Bala replica em grande medida o processo de educação ideológica vivido por Antônio Balduino, aquele caminho que o leva do lumpen malandro à consciência de classe (DUARTE, 1996), no caso de *Capitães*, não encontramos mais a mesma centralidade do herói: parece haver certa diluição da ênfase formativa, espreada entre os demais meninos do grupo residente no trapiche, o que garante, de certo modo, uma tonalidade outra às abundantes aventuras e peripécias do enredo, como que um desprendimento narrativo que torna a leitura mais atraente e menos carregada - ainda que a mão forte do didatismo continue marcantemente presente. Há também outra semelhança entre as duas obras que, salvo engano, escapou à crítica. Refiro-me à Dora, a única menina/mulher do grupo de crianças abandonadas que, em sua ambiguidade de mãe e de amante, é tão decisiva para a trajetória de Pedro Bala quanto Lindinalva é para a trajetória de Antônio Balduino,

¹¹ Cf. LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.

repetindo em certa medida a dinâmica melodramática e sentimental presente em *Jubiabá*.

O segundo eco dessa obra no conjunto de romances de Amado encontra-se em *Tenda dos Milagres* (1969), no qual encontramos reconfigurada a figura de Baldo em Pedro Arcanjo, no sentido em que esse é um herói de origem pobre, altamente proficiente nas práticas de origem popular como a capoeira, o samba, a religiosidade de matriz africana, etc. Nesse sentido, Arcanjo é um Balduino reescrito, porém melhorado, uma vez que é, também, um intelectual autodidata que escreve e publica livros no combate às teorias racistas das primeiras décadas do século XX. No mesmo sentido e em contexto específico, *Tenda dos Milagres* é uma reescrita de *Jubiabá*¹².

Talvez a simples existência desses ecos já seja suficiente para atestar a relevância de *Jubiabá*, um bom romance sobre o Brasil da década de 1930 que, até onde sei, é pouco lido e pouco apreciado. Quanto à relevância do produto resultante do encontro entre forma literária e matéria social presente na obra, fica o que foi dito para a apreciação das opiniões. Talvez valha a pena reiterar que o jovem Jorge Amado alcançou imaginar e elaborar o primeiro grande herói negro da literatura brasileira, um mérito marcante em um país tão racista e excludente.

Referências

¹² Essa leitura foi assumida, posteriormente, pelo próprio Jorge Amado (AMADO *apud* RAILLARD, 1990; AMADO, 1992). Quanto ao papel da retomada de *Jubiabá* em meio à especificidade do contexto que orienta a produção de *Tenda dos Milagres*, cf. SCHIFFNER, T. L.; ORLANDINI, G. B. Narradores perfilados em *Tenda dos milagres* e os antagonismos intelectuais em meio à crise democrática dos anos 60. *Anais do Seminário literatura e ditadura: os cinquenta anos do golpe civil-militar e suas implicações na literatura*. Porto Alegre: Instituto de Letras/UFRGS, 2014.

ALENCASTRO, L. F. de. A pré-Revolução de 30. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 18, p. 17-21, setembro 1987.

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AMADO, Jorge. *Tenda dos milagres*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

ARAÚJO, H. J. V. A volubilidade derivada da cordialidade: um encontro entre Sérgio Buarque, Antonio Candido e Roberto Schwarz. In: _____. *Machado de Assis e arredores*. Porto Alegre: Movimento, 2011, p. 52-63.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BERGAMO, Edvaldo. *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português*. São Paulo: UNESP, 2008.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In:

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

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

GIL, Fernando. *Cerisara. O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

HUGO, Victor. *Os miseráveis*. São Paulo: FTD, s.d.

- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- MORETTI, Franco. *O burguês*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- MORETTI, Franco. O século sério. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, nº 65, p. 3-33, março 2003.
- ORLANDINI, Giovani. Buffon. *Engajamento à brasileira: paternalismo, promessa revolucionária e cultura popular em Jubiabá*. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/178190>.
- RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- SCHIFFNER, T; ORLANDINI, G. B. Narradores perfilados em Tenda dos milagres e os antagonismos intelectuais em meio à crise democrática dos anos 60. *Anais do Seminário literatura e ditadura: os cinquenta anos do golpe civil-militar e suas implicações na literatura*. Porto Alegre: Instituto de Letras/UFRGS, 2014.
- SCHWARZ, Roberto. Agregados antigos e modernos. In:
- SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GABRIELA, CRAVO E CANELA: UMA REFLEXÃO ACERCA DA EROTIZAÇÃO DA MULATA

Larissa Gerasch
Ângela Cogo Fronckowiak

Como resultado de inúmeras práticas e costumes que colocaram - e algumas que ainda colocam - afrodescendentes em posição de inferioridade, o racismo está, de fato, enraizado na forma de pensar da sociedade. Se o fato de não ter pele branca já é o suficiente para fazer com que uma pessoa seja vítima de preconceito, a condição de quem, além de ter pele escura, é do sexo feminino e pertence a alguma classe menos favorecida, se torna ainda mais complexa. É por esse motivo que a situação das mulheres negras e mestiças é foco de tantos debates e, quando se trata dessas últimas, que ocupam um espaço simbólico entre brancas e negras, muitas controvérsias surgem. Todavia, tendo em vista os direitos humanos, é inegável que, apesar das controvérsias, o preconceito existe.

A exemplo de personagem literária frequentemente lembrada como símbolo da mulher mestiça, destaca-se Gabriela, protagonista do romance *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado. Embora tenha surgido por meio da literatura, muitas pessoas não tiveram contato com essa personagem através do livro, mas de suas adaptações para o cinema e telenovelas. De tal modo, a mulata¹ Gabriela, assim como outras, tornou-se ainda mais conhecida pelo público, eternizando-se na cultura

¹ Na seção 3, serão elucidados e discutidos aspectos do conceito de mulata/mulato com os quais dialogamos no artigo.

brasileira. Contudo, ao delimitarmos o tema desse estudo, optamos por nos deter somente na construção da personagem literária Gabriela, pertencente ao romance.

Reconhecemos que na produção amadiana, as seis primeiras narrativas, designadas como pertencentes ao “romance do Nordeste”, significaram, em relação ao regionalismo, posição crítica “frequentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado” (Candido, 1987, p. 204). Já *Gabriela, cravo e canela*, publicada em 1958, corresponde à fase posterior, em que o “ânimo de experimentar e renovar [...] se concentra no [...] fazer de cada texto. Daí o abandono dos grandes projetos de antanho” (CANDIDO, 1987, p. 213), fator que pode nos revelar peculiaridades sobre como Amado adensou a construção da personagem, expondo o que é ser mulata numa sociedade que, geralmente, valoriza a mulher mestiça apenas do ponto de vista sexual.

Buscamos proximidades entre a personagem amadiana Gabriela e a figura da mulata erotizada. Considerando os pontos já destacados, foram explorados dois campos: o literário e o histórico-social, nos quais salientamos os conceitos de interseccionalidade, de mestiçagem, de mulata e de erotismo. Nesse sentido, vinculando a contextualização da figura da mulher de descendência negra às teorias que envolvem o erotismo na literatura, surge a seguinte hipótese: na literatura brasileira, Gabriela é uma personagem que se destaca pela sua sensualidade e disponibilidade sexual, fatores considerados intrínsecos ao corpo da mulata.

Em busca de respostas, iniciamos esse estudo divulgando informações fundamentais para o entendimento da obra de Jorge Amado enquanto dispositivo artístico cultural que desvela aspectos da identidade nacional, legitimando o regional. Com Candido (1987), é possível vislumbrar no Amado do segundo momento, a gênese da tendência do romance brasileiro dos anos 50 e 60, quando escritores aceitam entrar “pelo pitoresco regional mais completo e meticuloso, e

assim conseguindo anulá-lo enquanto particularidade, para transformá-lo em valor de todos.” (p.207). Em seguida, refletimos sobre a condição feminina ao longo dos anos, destacando a situação contraditória em que foram colocadas as mulheres mestiças desde o período escravocrata, o que culminou na criação de um estereótipo que predomina até os dias de hoje. Finalmente, evidenciamos em que aspectos a personagem Gabriela se aproxima de tal estereótipo de sensualidade e em que medida ela transgride a subalternidade imposta à mulher mestiça pela sociedade.

Jorge Amado, um intérprete do Brasil

Nascido em 10 de agosto de 1912, no distrito de Ferradas, em Itabuna, Jorge Amado foi um dos escritores mais conhecidos da 2ª Geração Modernista e teve seu nome eternizado na história da literatura brasileira. Como um dos pioneiros da valorização popular na criação literária, Amado encontrou na Bahia, seu estado de origem, o ponto de partida para a abrangência do país em sua totalidade, exaltando a cultura do Brasil por meio de sua arte.

Autor de renomados romances, ocupou a cadeira 23 da Academia Brasileira de Letras (ABL) e ainda hoje está entre os escritores brasileiros com maior número de adaptações de obras para o cinema e a teledramaturgia. Além disso, sua produção já foi traduzida para mais de quarenta países, levando a cultura brasileira a diferentes partes do mundo.

Em 1930, a visão de que pessoas negras e mestiças eram inferiores às brancas tinha extrema força. Assim, a publicação de *Casa Grande & Senzala* apresentou uma nova perspectiva, buscando ressignificar o passado colonial. Em relação a tal obra, Amado (1992, p. 25) destacou que “em suas páginas aprendemos por que e como somos brasileiros, mais que um livro foi uma revolução”. À mestiçagem, até então considerada uma nódoa na sociedade brasileira, Freyre atribuía

virtudes, na tentativa de criação de uma democracia racial. Tal viés ideológico é fortemente percebido nas obras de Jorge, que, influenciado por Freyre, apresentava raças, culturas e religiões em relação de constante cruzamento, defendendo a ideia de que o Brasil é definido como nação a partir de tais misturas. Assim, Amado passou a ser conhecido como o “artista da mestiçagem”.

A familiaridade com as classes marginalizadas, bem como o convívio com os coronéis de cacau, possibilitaram ao autor contar histórias com alto grau de verossimilhança, característica que o aproximava ainda mais dos leitores. Sua obra aborda a brasilidade e a unidade do povo, pois “ela passa pela voz do povo e é feita para o povo” (RAMOS, 2003, p. 73). Hoje, muito do que se sabe sobre a cultura brasileira mundo afora foi revelado através de suas obras, que aliando imaginação e observação, relato e poesia, trazem à tona tantas particularidades do cotidiano das classes populares.

Nesse sentido, Candido (1987) faz a observação sagaz de que os autores que se seguiram às décadas de 30 e 40, “não sentiam plenamente a importância da revolução estilística que por vezes efetuavam. Mas [...] estavam de fato construindo uma nova maneira de escrever”. (CANDIDO, 1987, p. 205). Neles, muitas vezes, as soluções antiacadêmicas e o acolhimento dos modos populares, os tornaram

mais conscientes de sua contribuição ideológica e menos [...] daquilo que [...] traziam como renovação formal [...], neles ganha ímpeto o movimento ainda em curso de *desliterarização*, com a quebra dos tabus de vocabulário e sintaxe, o gosto pelos termos considerados *baixos* (segundo a convenção) e a desarticulação estrutural da narrativa (CANDIDO, 1987, p. 205).

Ao acompanharmos a trajetória de Amado, podemos perceber a existência de uma sintonia entre o seu íntimo e a sua carreira como escritor, pois ambos se movem em prol da mesma causa: fazer um

retrato do Brasil – e que por ser um retrato otimista no que se refere à igualdade social, dá ao povo uma semente de esperança.

A mulata erotizada na literatura e na vida

Não sendo exatamente uma mulher negra, mas também não sendo branca, a mulata ocupa um entrelugar na sociedade brasileira. De acordo com as ideologias preconceituosas que povoam o pensamento de boa parte da população, ao unir a virilidade da mulher negra e a pureza da mulher branca, a mestiça é associada ao pecado, tendo a sensualidade como sua característica principal. Para que se possa entender a construção de tal estereótipo acerca da mestiça, é necessário voltar ao passado e refletir sobre o tratamento dado ao sexo feminino, bem como o contexto de surgimento da população mestiça no Brasil. Através dessas perspectivas, temos uma visão interseccional, uma vez que são contempladas as categorias de gênero, cor e classe, fundamentais para que a situação da mulata, assim como de quaisquer outros grupos sociais, seja compreendida com maior profundidade.

Devido ao fato de alguns movimentos feministas terem causado a impressão de estarem favorecendo apenas mulheres de determinada camada social, excluindo outras, Kimberlé Crenshaw, em 1989, postulou, em sua tese de doutorado, o termo interseccionalidade, justamente com o objetivo de mostrar que as variáveis já citadas precisam ser simultaneamente consideradas:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos,

constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 1989, p. 177).

Podendo fazer com que um indivíduo viva mais do que uma única situação de subordinação ao mesmo tempo, os marcadores de gênero, cor e classe não devem resultar na soma das opressões, tampouco na sua hierarquização, mas exigem ser entendidos como combinações particulares, que determinam o caso de cada grupo. Ao pensarmos, em especial, sobre a mulata, faz-se necessário entender que ela não é oprimida apenas pela sua cor, mas também por ser mulher e por, geralmente, fazer parte das classes populares. Afinal, conforme esclarece Crenshaw (1989), além de coexistirem, as referidas categorias articulam-se:

o racismo, por exemplo, é distinto do patriarcalismo, que por sua vez é diferente da opressão de classe. Na verdade, tais sistemas, frequentemente, se sobrepõem e se cruzam, criando intersecções complexas nas quais dois, três ou quatro eixos se entrecruzam. As mulheres racializadas frequentemente estão posicionadas em um espaço onde o racismo ou a xenofobia, a classe e o gênero se encontram. Por consequência, estão sujeitas a serem atingidas pelo intenso fluxo de tráfego em todas essas vias (CRENSHAW, 1989, p. 178).

Como ponto de partida para o entendimento da condição da mulher mestiça enquanto figura subalternizada, refletiremos sobre as ideias apresentadas por Rosaldo e Lamphere (1979). Ao comentarem sobre a situação da mulher na pré-história, esses autores ressaltam que devido ao fato de dispor de menos força e resistência física do que o homem e de a ela ter sido atribuído o dever de cuidar dos filhos, a mulher não podia sair para a caça de animais grandes. Considerando que o provimento de sustento ao lar sempre consistiu em uma atividade fundamental e que foi conferida ao sexo masculino já nos primórdios, essa seria uma possível explicação para a origem da ideia de que os

trabalhos realizados pelo homem têm maior valor do que aqueles realizados pela mulher.

Ao estabelecermos um diálogo entre essa relevante contribuição de Rosaldo e Lamphere (1979) e a simbologia carregada pelas diversas estatuetas esculpidas no período paleolítico, poderemos entender com maior profundidade a condição feminina na pré-história. Entre essas estatuetas, está a famosa Vênus de Willendorf, esculpida entre 28.000 e 25.000 a.C., que consiste na figura de uma mulher curvilínea, com vulva, seios e quadris avantajados, enquanto seus braços são praticamente invisíveis. Esse destaque das partes que remetem à sexualidade pode ser justificado pelo fato de que a reprodução era vista como uma necessidade urgente entre nossos ancestrais. Assim, a associação entre o corpo feminino e a fertilidade era reforçada, fazendo com que a mulher fosse reconhecida pelo seu vigor reprodutivo, mas ao mesmo tempo, considerada frágil para a realização de trabalhos que demandavam maior esforço braçal.

Já na Grécia Antiga, a condição de muitas mulheres assemelhava-se a dos escravos, pois além dos trabalhos domésticos e do cuidado dos filhos, eram designadas a elas tarefas como a extração de minerais e as atividades do meio agrícola. No entanto, apesar de tudo, a mulher também foi bem representada. Safo de Lesbos, a poetisa que escrevia sobre a temática do amor e do desejo, teve sua voz eternizada. Sendo uma mulher que se sentia atraída por outras mulheres e que manifestava o seu desejo através de versos plenos de subjetividade, ela teve seu nome na lista dos nove poetas líricos da Grécia. Infelizmente, poucos nomes femininos, como o de Safo de Lesbos, tornaram-se reconhecidos.

Pensando no Brasil Colônia, os nativos daqui eram vistos apenas como selvagens e hipersexuais, o que era usado como justificativa para a distinção animalesca entre macho e fêmea. Todavia, a escassez de mulheres brancas que acompanharam os portugueses ao Brasil fez com que eles passassem a se relacionar sexualmente com as

indígenas e, posteriormente, com as negras escravizadas, vindas da África, sendo corriqueiros os casos de estupro.

Conforme Freyre (2003), até mesmo meninas negras de dez anos de idade eram abusadas, como forma de preservar a virgindade das moças brancas. Também não eram raras as situações em que as escravas eram bem vestidas e enfeitadas pelas suas senhoras, que arrecadavam lucros a partir da prostituição dos corpos das servas.

Das relações entre brancos e negras, originaram-se os mulatos. A origem desse termo é causadora de grande polêmica, pois suas raízes espanholas vêm de “mula” ou de “mulo”, fazendo referência ao animal gerado através do cruzamento entre jumento e égua ou cavalo e jumenta (RIBEIRO, 2018). Por esse cruzamento envolver um animal nobre e outro menos valorizado, metaforicamente, é usado para representar o cruzamento entre o homem branco e a mulher negra, que resulta no mestiço. Logo, a população mulata é julgada como impura.

Interessado em estudar as origens do povo brasileiro, Gilberto Freyre, na já citada obra *Casa Grande & Senzala* (2003), comenta sobre a miscigenação, por ele chamada de “miscibilidade”:

Quanto à miscibilidade, nenhum povo colonizador, dos modernos, excedeu ou sequer igualou nesse ponto aos portugueses. Foi misturando-se gostosamente com mulheres de cor logo ao primeiro contato e multiplicando-se em filhos mestiços que uns milhares apenas de machos atrevidos conseguiram firmar-se na posse de terras vastíssimas e competir com povos grandes e numerosos na extensão de domínio colonial e na eficácia de ação colonizadora (FREYRE, 2003, p. 70).

Conforme refere o autor, muitos mulatos ascenderam socialmente. Mesmo vistos como malandros, seu gênero impunha uma forma de respeito da qual, as mulatas, justamente por serem mulheres, não eram consideradas dignas. Sobre a visão puramente sexual acerca da mulata, Freyre (2003) revela que, no Brasil, o pensamento era de que

a mulher branca fora feita para casar; a mulata, especialmente para as relações sexuais; e a negra, para trabalhar.

No entanto, em exceção, algumas mulatas se destacaram, alcançando grande poder, como a famosa Francisca da Silva de Oliveira (1732-1796). Mais conhecida como Chica da Silva, ela foi uma escrava alforriada pelo contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, com quem constituiu uma família. Passou a fazer parte da alta sociedade e desfrutava dos mesmos privilégios que somente as senhoras brancas costumavam ter. Inclusive, em contradição à sua origem, foi senhora de muitos escravos.

De qualquer forma, é indiscutível que mulheres negras ou mulatas encontram-se muito mais suscetíveis a determinadas situações, como as de agressão, por exemplo, em razão do passado escravocrata, que deixou raízes profundas na forma de pensar das nações. Em busca de seus direitos, os primeiros grupos feministas brasileiros surgiram em 1972, seguindo os moldes do feminismo oriundo do hemisfério norte, que reunia mulheres por interesses comuns em relação aos âmbitos intelectual e político.

Contudo, havia certo privilégio da mulher branca, excluindo a negra desse espaço de reflexão e expressão. Somente na década de 1990, quando já lançado o conceito de interseccionalidade e já formadas as primeiras ONGS feministas no território nacional, foi realmente oferecida às mulheres negras, a oportunidade de manifestar a sua subjetividade (PINTO, 2003).

No caso da mulata, em razão da tripla opressão sofrida, ela se aproxima da invisibilidade, assim como a mulher negra. Muito disseminada pela mídia ao longo dos anos, sua figura sexualizada reforça a crença de que a promiscuidade é algo inerente a ela. Um exemplo disso é a Globeleza, destacada nos comerciais de Carnaval da Rede Globo desde 1990. Trata-se da mulata folclorizada pelo seu corpo curvilíneo, exposto quase que em estado de total nudez, e que apresenta o característico “samba no pé”, uma das marcas da brasilidade. Ao

mesmo tempo que seu corpo atrai muitos olhares desejosos, ele também é alvo de críticas pela sociedade machista.

A dualidade da mulata Gabriela

No ano de 1958, Jorge Amado publicou um dos romances mais importantes de sua carreira: *Gabriela, cravo e canela*, narrativa que apresenta temas recorrentes ainda hoje, como o sexismo, o racismo e o preconceito de classe, estando todos eles diretamente relacionados à protagonista da história: a mulata Gabriela. O narrador do referido romance é onisciente e relata os fatos em 3ª pessoa. Ele não é participante da história, mas tem conhecimento dos sentimentos e emoções dos personagens. Além disso, enfatiza as cores, sabores e aromas de Ilhéus, lugar em que a história é ambientada.

Segundo Aguiar (2018), a história de amor entre Gabriela e Nacib foi inspirada num caso verídico, que já era de conhecimento de Jorge Amado. Tratava-se de um relacionamento entre um cafeicultor e sua cozinheira, que depois de se tornarem marido e mulher, voltaram à sua condição inicial. Entretanto, ao que tudo indica, apesar de o romance amadiano ser baseado nesse conflito, as características de tal cozinheira não foram atribuídas à personagem.

Gabriela foi tão bem aceita pelo público que ter a pele queimada pelo sol, usar flor no cabelo e perfume de cravo tornou-se moda entre as mulheres. Aumentando a popularidade da mulata, a obra *Gabriela, cravo e canela* foi adaptada para o cinema e para a teledramaturgia.

Ainda que tenha sido publicada em 1958, a história se passa no ano de 1925. Nessa época, com a alta no preço do cacau, Ilhéus vivencia um processo de significativas mudanças. Conseqüentemente, as relações humanas também são impactadas. Diferentes formas de interpretar o mundo eclodem, modificando velhos hábitos e fazendo com que determinadas situações, como a de traição por parte da esposa,

comecem a ser encaradas de um modo diferente. No entanto, a sociedade grapiúna ainda não se encontra totalmente aberta ao novo, o que explica a divisão política entre os apoiadores de Ramiro Bastos – coronel de idade avançada, conservadorista e que está há muito tempo no poder – e Mundinho Falcão – jovem exportador de cacau, novato na cidade e incentivador de ideias progressistas.

Nesse cenário em transição, encontra-se Gabriela, a nova cozinheira do bar Vesúvio. Trata-se de uma mulher jovem, que mal sabe ler, que não tem documentos de identificação nem referência familiar e que foi encontrada por Nacib em meios a outros retirantes nordestinos que também esperavam por propostas de trabalho.

Com o corpo totalmente coberto de poeira em razão da longa distância percorrida, é difícil perceber os detalhes de suas feições. Contudo, Gabriela surpreende Nacib com sua beleza quando ele a encontra já de banho tomado, adormecida em uma cadeira. Desde já, a mulata desperta no árabe o desejo pelo seu corpo. Nacib, que logo repara na cor de canela da pele de Gabriela, não demora a perceber, também, o cheiro de cravo que a mulata exala, supondo que ele venha do cabelo ou do cangote. Segundo Caldas (2009), a escolha das especiarias cravo e canela está ligada à forma como a protagonista é apresentada no romance:

Nesse texto amadiano, o personagem Gabriela recebe duas referências – cravo e canela, duas especiarias trazidas pelos portugueses no período colonial para o Brasil e que são muito usadas como condimentos na culinária brasileira, fazendo alusão à cor e ao sabor desses temperos, deixando subentendida a relação da personagem mestiça, morena, com a cor marrom da canela e o cheiro e sabor do cravo e da canela. Esta referência já coloca o personagem feminino mestiço relacionado ao ato de comer, de degustar e saborear (CALDAS, 2009, p. 38).

De fato, a mulata de corpo esguio, pernas altas, rosto fino e cabelos longos é associada à comida com grande frequência na narrativa. Ao encontro do ponto de vista de Caldas (2009), Sant'Anna

(1985), em sua discussão sobre a representação da mulher de cor na literatura, comenta sobre a situação da mulata cozinheira. Segundo o autor, em *Gabriela, cravo e canela*, assim como em *Dona Flor e seus dois maridos*, as ações de cozinhar e de amar se complementam, uma vez que as protagonistas são consideradas imbatíveis em ambas. Tão forte é a relação existente entre mulher e comida na obra, que em diversos trechos, ambos os elementos são colocados em paralelo no pensamento de Nacib, como na passagem apresentada a seguir:

Jamais poderia gostar de outra comida, feita por outras mãos, temperada por outros dedos. Jamais, ah!, jamais poderia querer assim tanto desejar, tanto necessitar sem falta, urgente, permanentemente, uma outra mulher, por mais branca que fosse, mais bem vestida e bem tratada, mais rica ou bem casada (AMADO, 1998, p. 168).

Além de aguçar os sentidos dos homens com seu corpo de cravo e canela, Gabriela tem “boca de pitanga”, fruta que representa a tropicalidade do país, e ao mesmo tempo, reforça a aproximação do corpo da mulata ao paladar. Para Sant’Anna (1985), essas atribuições que implicam na necessidade de usar os sentidos para apreciar a mulata caracterizam-na como mulher-fruto e, ao mesmo tempo, mulher-caça, por ser perseguida e devorada do ponto de vista sexual. No caso de Gabriela, tornando nítida a fusão entre o corpo da mestiça e a comida, percebe-se que assim como Nacib tem extrema voracidade para degustar os pratos preparados por ela, seu desejo de relacionar-se sexualmente com essa mesma mulher também é sempre urgente, sua vontade é insaciável.

A já mencionada contribuição de Caldas (2009) a respeito do cravo e da canela conduz à reflexão de que há um ponto em comum entre as especiarias citadas e a figura da mulata. Não sendo tipicamente brasileiros, o cravo e a canela remetem ao exotismo, plano no qual também se encontra a mulher mestiça, por sua beleza singular.

Essa atmosfera mítica que paira em torno da figura da mulher mestiça e que a torna preferível para as relações sexuais é explicada por Freyre (2003) como sendo algo enraizado no mito da moura encantada, “tipo delicioso de mulher morena e de olhos pretos, envolta em misticismo sexual - sempre de encarnado, sempre penteando os cabelos ou banhando-se nos rios ou nas águas das fontes mal-assombradas” (FREYRE, 2003, p. 71). Tal mito tornou-se conhecido pelos portugueses através do contato com os povos sarracenos e despertou sua obsessão pelas mulheres de pele morena, sendo as indígenas dos povos originários aquelas com quem eles tiveram seu primeiro contato no Brasil. Mais tarde, as mulatas também se tornaram alvo dessa fixação. Contudo, em face do que já foi exposto na seção anterior, reconhece-se que a objetificação do corpo da mulata não pode ser explicada por um mito, uma vez que está relacionada a fatores de ordem econômica e social.

A cor encarnada mencionada por Freyre é também a cor da flor que Gabriela usa nos cabelos, e que é deixada diariamente na espreguiçadeira em que Nacib descansa após o almoço, recordando-o do cheiro de cravo de sua amada. Embora uma flor seja geralmente interpretada como símbolo de pureza, a de Gabriela traz a cor que representa a paixão. Assim, a mulata que tem “olhos ora tímidos e cândidos, ora insolentes e provocadores” (AMADO, 1998, p. 78), torna-se ainda mais atraente e imprevisível. Gabriela reúne a inocência e a orgia, divertindo-se ao assistir espetáculos circenses e filmes no cinema, ao brincar de roda com as crianças e ao andar nos brinquedos do parque, mas também revelando todo o ardor de uma amante lasciva.

Além disso, sua predisposição para a dança é enfatizada no romance, como no fragmento em que Gabriela vê o negrinho Tuisca dançar e não consegue se conter. A mulata que tem “passo de dança” até mesmo ao caminhar, entrega-se de corpo e alma ao ritmo da música:

Imediatamente pôs-se a dançar, tinha a dança dentro de si, os pés criando passos, o corpo solto, as mãos batendo o ritmo. Gabriela olhava, com ela era igual, não se conteve. Abandonou tabuleiros e panelas, salgados e doces, a mão a suspender a saia. Dançavam agora os dois, o negrinho e a mulata sob o sol do quintal. Nada mais existia no mundo (AMADO, 1998, p. 154).

Assim, apreciando os pequenos prazeres da vida, oscilando entre a ternura e o prazer carnal, não tendo vergonha de expressar seus desejos, fazendo o que lhe desse vontade e não se preocupando em se adequar ao que a sociedade patriarcalista dita como sendo o padrão ideal de mulher, Gabriela é uma personagem complexa. Para Candido:

A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira que ela possa dar impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação (CANDIDO, 2002, p. 59).

As descrições apresentadas em torno da figura de Gabriela sempre carregam um tom erótico. Ao falar sobre a linguagem erótica, Alberoni (1986, p. 77) afirma que “o erotismo é uma fantasia de identificação com as partes eróticas do corpo. Precisa falar delas, ilustrá-las, ilustrar o que está encoberto”. Além das escolhas vocabulares empregadas no texto para descrição do corpo de Gabriela, como “fogueira de pernas”, “gruta profunda” e “terra plantada do ventre”, por exemplo, o erotismo é percebido também através dos pensamentos dos personagens, desejosos do ato sexual. Toma-se como mostra de descrição erótica do corpo, uma das passagens do texto, em que, antes de ter se relacionado sexualmente com Gabriela, Nacib está a contemplá-la enquanto ela dorme:

Agora via o corpo moreno de Gabriela, a perna saindo da cama. Mais do que via, adivinhava-o sob a coberta remendada, mal cobrindo a combinação rasgada, o ventre e os seios. Um seio saltava pela metade, Nacib procurava enxergar. E aquele perfume de cravo, de tontear (AMADO, 1998, p. 144).

Contrastando com a mulher-fruto, que foi mencionada anteriormente, Sant'Anna (1985) apresenta a mulher-flor, que é a mulher branca, cuja figura remete à pureza. Assim, enquanto a mulher-fruto está à disposição dos homens para ser devorada, a mulher branca tem sua castidade mantida, reservando-se para o casamento. Metaforicamente, o autor explica que a fruta é para ser comida, enquanto a flor é para ser contemplada com o olhar.

No romance *Gabriela, cravo e canela*, a personagem Malvina serve de exemplo de idealização da mulher-flor, pois o fato de ser branca e pertencer a uma família bem favorecida determinam sua condição de moça que deve se reservar para o futuro noivo, ainda que essa não seja sua vontade. Havendo esses marcadores de cor e classe, a seu respeito não são feitos comentários de cunho sexual, como os que são dirigidos a Gabriela, mesmo quando Malvina se aproxima de Rômulo, homem já casado. Embora seja atraente, os elogios recebidos distanciam-se da vulgaridade. Por outro lado, por ser uma jovem que deseja estudar, trabalhar e casar-se com alguém que ela realmente ame, Malvina é aterrorizada pelo pai, sofrendo até mesmo agressões físicas, pois em uma sociedade patriarcalista, mulheres não têm direito de escolha.

Tomamos Malvina como modelo porque, assim como Gabriela, sua personalidade contraria o que é esperado do padrão ideal de mulher na época. Contudo, as diferenças de cor e de classe social que as separam interferem na forma como essas opressões se manifestam, dialogando com a visão interseccional de Crenshaw:

Assim como é verdadeiro o fato de que todas as mulheres estão, de algum modo, sujeitas ao peso da discriminação de gênero, também é verdade que outros fatores relacionados a suas

identidades sociais, tais como classe, casta, raça, cor, etnia, religião, origem nacional e orientação sexual, são “diferenças que fazem diferença” na forma como vários grupos de mulheres vivenciam a discriminação (CRENSHAW, 1989, p. 73).

Por mais que Gabriela seja atraente e alegre, e tenha excelentes dotes culinários, Nacib, inicialmente, hesita em pedi-la em casamento, pois demonstra certo receio a respeito do que a sua família, os seus amigos e a sociedade em geral pensarão sobre isso. Afinal, “como casar com Gabriela, cozinheira, mulata, sem família, sem cabaço, encontrada no mercado dos escravos? Casamento era com senhorita prendada, de família conhecida, de enxoval preparado, de boa educação, de recatada virgindade” (AMADO, 1998, p. 200- 201).

Dentre os homens com quem Gabriela teve relações sexuais, o mais jovem deles foi Bebinho, um estudante bonito, ingênuo e de família rica. O fato de esse menino procurar a mulata escondido da mãe remete a um costume antigo. Segundo Freyre (2003), durante o período escravocrata, a iniciação sexual de muitos garotos brancos, filhos de senhores de escravos, ocorria precocemente, uma vez que, ainda na puberdade, eles perdiam a virgindade com mulatas, e com elas tinham “a primeira sensação completa de homem” (FREYRE, 2003, p. 367). A partir daí, podemos perceber, na personagem Gabriela, uma marca da herança escravocrata que torna evidente a relação entre o corpo da mulher mestiça e o ato sexual.

Gabriela, que gosta de ter relações sexuais de forma descompromissada, não se preocupa em se casar. Já Nacib, este começa a reconhecer a necessidade de casar-se com Gabriela quando se sente incomodado com os galanteios e as carícias que ela recebe no bar Vesúvio. Embora não se mostre interessada em dinheiro, a ideia de mudar tal situação não agrada Gabriela:

Tomaria cuidado, não queria magoá-lo. Só que não podia ficar sem sair de casa, sem ir à janela, sem andar na rua. De boca fechada, de riso apagado. Sem ouvir voz de homem, a respiração

ofegante, o clarão dos seus olhos. *Peça não, seu Nacib, não posso fazer* (AMADO, 1998, p. 204, grifo do autor).

Casada com Nacib, ele exige que ela o acompanhe, use sapatos, deixe de usar flor no cabelo e comece a comportar-se como uma verdadeira senhora. Decepcionada, Gabriela começa a sair escondida. Com o tempo, Nacib percebe que ela já não apresenta o mesmo ardor ao deitarem-se juntos. A causa é revelada quando o árabe a encontra na cama com Tônico Bastos, padrinho de seu casamento e famoso namorado.

No entanto, ela acaba sendo contratada novamente e, logo, volta a ser amante de Nacib, como no princípio, pois ele não resiste aos seus encantos. O fato de a relação “cama e mesa” ganhar continuidade, mesmo após Gabriela ter traído Nacib e não ser mais sua esposa, causa a impressão de que, realmente, a mulata serve apenas como um objeto sexual, confirmando a colocação de Sant’Anna (1985) ao referir-se à representação da mulata na literatura:

Enfim, como figura não apenas a ser *pintada*, mas *sentida*, como criatura não para ser *esposável*, mas para ser *comida*, a mulata é o lugar recorrente do desejo imaginário escravocrata. Ela é o espaço mestiço onde a ideologia, também mestiça, exercita ambigualmente o jogo da sedução e da dominação erótica e econômica (SANT’ANNA, 1985, p. 31).

Somados a isso, a grande quantidade de adjetivos que a caracterizam como uma mulher tentadora, bem como, a forma já referida de como ela é relacionada à comida, sua grande disponibilidade sexual e o seu talento natural para a dança constroem a imagem folclorizada da mulata. Por outro lado, a forma como prioriza a sua liberdade e insiste em contrariar o que a sociedade espera de uma mulher casada, seja através do seu modo de falar, de vestir-se ou de agir, revelam-na como uma figura transgressora.

Gabriela mantém-se autêntica, o que é um ato de coragem quando se vive em uma sociedade marcada pelo uso de rótulos. É justamente isso o que a faz tão forte, impactando a vida coletiva, mesmo desfavorecida quanto ao gênero, à cor e à classe. Essa sua autonomia é evidenciada em um dos trechos da história por João Fulgêncio, que declara: “ela tem qualquer coisa que ninguém tem. Creio que é essa força que faz as revoluções” (AMADO, 1998, p. 309).

Gabriela, ao contrário de Sinhazinha, apesar de agredida, não foi vítima de feminicídio. Além disso, ao final dessa narrativa, revela-se que, passado algum tempo, o coronel Jesuíno Mendonça, marido de Sinhazinha, foi preso por ter assassinado a esposa e seu amante. Conforme esclarecido no romance, antes de Jesuíno, nenhum coronel em Ilhéus havia sido condenado por esse tipo de crime, o que aponta para uma modificação de costumes. Dessa forma, notamos que, enquanto Ilhéus dá os primeiros passos em direção à modernidade, Gabriela, com sua personalidade indomável é a metáfora que representa a mudança da sociedade, que progressivamente, deixa para trás convenções arcaicas e adapta-se às novas transformações.

Considerações finais

Ao desenvolver esse estudo, tivemos como objetivo principal oportunizar uma reflexão acerca da personagem mulata Gabriela, do romance *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado. Pressupondo na protagonista da referida obra a representação da figura erotizada que é comumente associada à mulher mestiça, essa pesquisa foi realizada através de uma bibliografia que contemplou questões literárias, históricas e sociais. Amalgamadas, as colocações expostas dentro desses campos geraram resultados satisfatórios na busca por uma resposta ao problema de pesquisa, demonstrando proximidade entre determinados padrões da vida social e aqueles apresentados nas narrativas, como é o

caso do estereótipo associado à mulher mestiça, cujas raízes históricas são muito fortes.

Notamos que há um ponto a ser considerado: a mistura entre a cor negra e a branca embaralha as categorias raciais, mas a condição da mulata enquanto mulher faz com que ela continue sendo estigmatizada, sobretudo se ela não fizer parte das classes mais favorecidas. Além disso, ao mesmo tempo em que a voluptuosidade de seu corpo é exaltada, a mulata também é vista como mulher vulgarizada, para quem é reservada a execução de atividades menos valorizadas. Nesse sentido, a hipótese inicialmente levantada em torno da personagem Gabriela foi confirmada.

Por outro lado, ao decorrer da pesquisa, o contato com as histórias de Safo de Lesbos e de Chica da Silva, por exemplo, romperam com a ideia de que todas as mulheres, independente dos marcadores sociais, aceitaram passivamente a subordinação imposta pelo patriarcalismo. Assim, verificou-se que também existem situações contraditórias quando se trata da condição feminina ao longo dos anos.

No caso de Gabriela, embora tratada na história como objeto sexual, percebemos que ninguém é capaz de tomar sua liberdade. Mesmo diante dos galanteios de homens ricos e mais velhos, que se sentiam no direito de comprá-la como uma mercadoria, a mulata continua fiel à sua essência feminina, agindo de acordo com os seus princípios. Gabriela não muda a sua personalidade para ascender socialmente, tampouco se preocupa com o que as pessoas pensarão a respeito dela, revelando uma personalidade transgressora. Desse modo, muito além de um símbolo de sensualidade, Jorge Amado concebeu a explosão transfiguradora de Gabriela, resistência de um grupo desfavorecido pelos indicadores sociais de gênero, cor e classe, mas que ainda assim, luta incansavelmente contra o patriarcalismo.

Referências

- AGUIAR, Joselia. *Jorge Amado: uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2018.
- ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Tradução de Élia Edel. São Paulo: Círculo do livro, 1986.
- AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela*. São Paulo: Record, 1998.
- AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- CALDAS, Sônia Regina de Araújo. *Gabriela: baiana de todas as cores*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Tradução de Liane Schneider. *Estudos Feministas*. 1989, v. 10, n. 1, p. 171-188. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100011/8774>. Acesso em: 19 mai. 2021.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 48. ed. Global: São Paulo, 2003.
- PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação PerseuAbramo, 2003.
- RAMOS, Ana Rosa. Mestiçagem e cidadania na Bahia e no Canadá francófono In: OLIVEIRA, Humberto Luiz L. de; SOUZA, Lícia Soares de. (Orgs.). *Heterogeneidades: Jorge Amado em diálogo*. Feira de Santana: UEFS, 2003. p. 67-128.
- RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (coordenadoras.). *A mulher, a cultura e a sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. A mulher de cor e o canibalismo erótico na sociedade escravocrata. In: *O canibalismo amoroso*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 17-60.

O ESPAÇO DO TRAPICHE: UM CALEIDOSCÓPIO DE SIGNIFICAÇÕES

Laylah Yaphah Coêlho Cruz
Rhusily Reges da Silva Lira

A casa pobre é moradia e oficina, 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 [...].

Jorge Amado

O espaço é, possivelmente, o mais humano dentre os elementos estruturais presentes na narrativa, sobrepondo-se aos personagens devido ao seu caráter de invólucro que abriga as subjetividades e as relações desses consigo e com o mundo. As arquiteturas presentes em uma obra são capazes de revelar muito a respeito daquele mundo exterior e do claustro interno do personagem, assim, é inevitável que o sujeito ancore memórias e sentimentos particulares aos espaços, sejam positivos ou negativos. Desse modo, o que propomos é investigar as relações que os personagens Professor, Pirulito e Pedro Bala, da obra amadiana *Capitães da Areia*, mantêm com o espaço do Trapiche e mostrar como esse espaço se constitui de maneira diversa para cada um dos meninos.

Jorge Amado (1912-2001) foi um autor baiano com um caráter de denúncia social muito proeminente em seus escritos. O crítico literário Antonio Candido em seu ensaio *Poesia, documento e história*, afirma que o projeto literário amadiano caracteriza-se “por um grande entrosamento de suas partes”, de maneira que suas produções literárias

possuam mesmo fio condutor e confluam em temáticas constantes. “Dos meninos vadios de Jubiabá, do bando de Antônio Balduino, nascem e crescem os Capitães da Areia, e dos seus saveiros, do oceano, nasce Mar morto. Os meninos vadios, por sua vez, são certamente uma necessidade imposta por Suor, pelo desejo de mostrar a gênese daquelas vidas esmagadas de cortiço” (CANDIDO, 2008). Em *Capitães de Areia*, publicado em 1937, Jorge Amado – por meio de uma “dialética do documento e da poesia”, versa sobre as mais diversas questões humanas – com a sensibilidade necessária ao se manusear jovens vidas desamparadas sob a lua num velho trapiche abandonado.

O grupo de meninos de rua, liderados por Pedro Bala, “que tão cedo se dedicaram à tenebrosa carreira do crime não têm moradia certa ou pelo menos a sua moradia ainda não foi localizada” (AMADO, 2009, p. 9) “são chamados de Capitães da Areia porque o cais é o seu quartel-general”. O refúgio e morada dos capitães é um velho trapiche abandonado, que possui um breve capítulo no livro dedicado à sua história. Conforme pode ser percebido no trecho: “Antigamente aqui era o mar [...] Antigamente diante do trapiche se estendia o mistério do mar oceano, as noites diante dele eram de um verde escuro, quase negras, daquela cor misteriosa que é a cor do mar à noite” (AMADO, 2009, p. 25) o trapiche não possui um surgimento propriamente descrito, porém mostra-se como uma estrutura que sempre houve e esteve – quase como uma extensão do mar, calcado no mesmo mistério de origem das turvas águas.

Posteriormente, “a areia se estendeu muito alva em frente ao trapiche. E nunca mais encheram de fardos, de sacos, de caixões, o imenso casarão. Ficou abandonado em meio ao areal, mancha negra na brancura do cais” (AMADO, 2009, p. 25). Após assumir esse caráter de espaço do abandono, somente seres abandonados passaram a povoar o trapiche: ratos, um “cachorro vagabundo”, novamente ratos, e, por fim, os Capitães da Areia. Uma analogia interessante que pode ser feita diz respeito ao lugar do espaço trapiche e de seus moradores naquela

cidade/sociedade: uma construção velha e carcomida, sinônimo de destruição, onde crianças enjeitadas, sujas, maltrapilhas e dadas a todo tipo de perversão residem; local e moradores resistindo em existir como uma grande mancha na pureza da sociedade baiana.

Assim que os meninos encontraram o trapiche, e o trapiche os encontrou, fizeram da velha construção seu lugar, visto que, para o geógrafo Yi-Fu Tuan (1983), o lugar é um espaço conhecido e dotado de valor e significado para o sujeito que o habita. No trecho: “E desde esta noite uma grande parte dos Capitães de Areia dormia no velho trapiche abandonado, em companhia dos ratos, sob a lua amarela. Na frente, a vastidão da areia, uma brancura sem fim [...] Pela porta viam as luzes dos navios que entravam e saíam. Pelo teto viam o céu de estrelas, a lua que os iluminava” (AMADO, 2009, p. 26), pode-se perceber como os meninos são incorporados a paisagem do trapiche, quase como se estivessem imbricados ao espaço em essência e existência. As luzes, dos navios, das estrelas e da lua, podem ser pensadas como o vislumbre de um prospecto de futuro em meio ao abandono.

Com o passar do tempo, os Capitães “transferiram para o trapiche o depósito dos objetos que o trabalho do dia lhes proporcionava. Estranhas coisas entraram então para o trapiche” (AMADO, 2009, p. 26). Segundo Tuan, “todos os seres humanos têm seus próprios pertences e talvez todos tenham necessidade de um lugar seu, quer seja uma cadeira no quarto ou um canto preferido em qualquer veículo” (TUAN, 1983, p. 136), assim, é interessante perceber o modo como cada personagem principal do grupo de amigos de Pedro Bala encontrou para singularizar, a sua maneira, o seu espaço do trapiche e como essa organização do espaço tornar-se-á estruturante na constituição do personagem.

I

João José, carinhosamente apelidado de “Professor” por seus companheiros, possui um canto muito singular no velho trapiche. O menino, “desde o dia em que furtara um livro de histórias numa estante de uma casa da Barra, se tornara perito nestes furtos. Nunca, porém, vendia os livros, que ia empilhando num canto do trapiche, sob tijolos, para que os ratos não os roessem” (AMADO, 2009, p. 30). Conforme pode-se perceber no trecho da obra, o Professor possui grande apreço por seus livros – visto o cuidado com que ele os trata: empilha-os sob tijolos para que os ratos não os roam.

Ao longo da narrativa, parte da personalidade de Professor é desvelada ao leitor e encontra-se no menino uma figura muito solitária. A solidão é uma característica comum àqueles que leem muito, como é o caso do menino. Em um certo momento na obra, João Grande, durante a noite, ao procurar por Professor, o encontra “no mais longínquo canto do casarão, lendo à luz de uma vela” (AMADO, 2009, p. 29). Todos os elementos presentes nessa narração denotam um sujeito ensimesmado, a começar pelo índice espacial: o canto.

Em sua obra *A poética do espaço* (1978), o filósofo e poeta francês Gaston Bachelard afirma que “(...) todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos, é, para a imaginação, uma solidão [...]” (BACHELARD, 1978, p. 286). João José, que se abriga em um canto com seus livros, desenvolve uma intimidade com o espaço do trapiche. Não necessariamente essa relação pode ser percebida na obra como positiva, tampouco negativa, mas reconfortante por ser familiar.

Assim, pode-se inferir que o canto de Professor no trapiche, facilmente associado à sua atividade de leitura, lhe representa introspecção, o refúgio das palavras imbricado ao refúgio do lugar.

II

Antônio, ou “Pirulito” – como era conhecido por seus amigos, representa uma das instâncias religiosas presentes na tessitura literária amadiana. O menino possuía o desejo de se tornar padre e era muito devoto à religião Católica. Esse traço constitutivo de sua personalidade reverbera diretamente no espaço em que ocupa no velho trapiche abandonado.

Pirulito então foi para o seu canto costumeiro. Dormia invariavelmente ali, onde as paredes do trapiche faziam um ângulo. Tinha disposto carinhosamente as suas coisas: um cobertor velho, um travesseiro que trouxera certa vez de um hotel onde penetrara levando as malas de um viajante, um par de calças que vestia aos domingos junto com uma blusa de cor indefinida, porém mais ou menos limpa. E pregados na parede, com pregos pequenos, dois quadros de santos: um santo Antônio carregando um Menino Deus (Pirulito se chamava Antônio e tinha ouvido dizer que santo Antônio era brasileiro) e uma Nossa Senhora das Sete Dores que tinha o peito cravado de setas: sob o seu quadro uma flor murcha. Pirulito recolheu a flor, aspirou-a, viu que não tinha mais perfume [...] retirou um cravo vermelho que colhera num jardim [...] E colocou o cravo por baixo do quadro, enquanto fitava a santa com um olhar comovido (AMADO, 2009, p. 34).

De acordo com o trecho, percebe-se que Pirulito, assim como o Professor, também é detentor de um canto particular. Entretanto, no que concerne ao motivo, suas razões são outras – e estão estritamente ligados à sua conexão com o demiurgo. Pirulito, encontra no canto o afastamento necessário dos demais companheiros – e, por conseguinte, simbolicamente, de suas vidas repletas de transgressões e pecados. Ao longo da narrativa, Pirulito distancia-se gradativamente dos planos dos amigos e passa a roubar apenas quando lhe é extremamente necessário, além disso, o personagem estreita suas relações com o Padre José Pedro.

Esse distanciamento paulatinamente se concretiza quando muito antes já estava posto, textualmente, na proxêmica espacial dentro do trapiche. Discutindo sobre a “poética dos cantos”, Bachelard afirma que “o canto é, então, uma negação do Universo. No canto, não se fala a si mesmo” (BACHELARD, 1978, p. 286). Para as religiões cristãs a abnegação é uma característica bem quista aos devotos, e Pirulito pratica isso ao negar as práticas e o espaço comum dos Capitães – aqui, com valor semântico à secular, mundano – ao resguardar-se em seu canto.

Como pode ser visto mais adiante na obra, Pirulito dissocia do espaço de ruínas que é o trapiche e eleva seu espírito por meio da prece: “Logo ajoelhou-se (...) Começou a rezar e seu ar de asceta se pronunciou ainda mais (...) era como se estivesse fora do mundo, não no velho e arruinado trapiche, mas numa outra terra, junto com Nossa Senhora das Sete Dores” (AMADO, 2009, p. 34). O trecho em questão comprova como o canto, habitado pelo menino, é propiciador dessa “negação do universo”, como afirma Bachelard.

Yi-Fu Tuan (1980) pontua que os pertences de um sujeito podem ser considerados como uma extensão de sua personalidade. Ao mapear os objetos que compõem o lugar de Pirulito: um cobertor velho, um travesseiro antigo, um par de calças para as missas dos domingos, a blusa mais ou menos limpa e os dois quadros de santos, tem-se uma ideia de como o menino deseja se perceber e ser percebido pelo mundo. A escolha de possuir somente objetos elementares como travesseiro, cobertor e roupa acentua o caráter beatificado da personagem, bem como a necessidade de sua blusa de ir à missa estar sempre limpa. Limpa como Pirulito deseja ser, sobretudo metaforicamente, para a religião católica.

Os dois quadros de santos que o garoto pôs nas paredes que fazem parte de “suas dependências” demonstram a importância das figuras dos santos em sua vida, por estarem dispostos de maneira que ele possa estar sempre a olhar para os quadros – e só se olha

constantemente, por vontade, para aquilo que se gosta. A flor murcha, dedicada à imagem de Nossa Senhora das Sete Dores, e substituída por um cravo recém colhido, é mais um índice da devoção do menino.

Dado o que o tecido textual nos fornece, pode-se inferir que ao pequeno canto onde Pirulito reside, com suas duas imagens de santo, cobertor e travesseiro velhos, é atribuído um caráter de espaço sacro, não pelo valor do ambiente em si – como possui um templo religioso, por exemplo – mas pelos objetos que o menino utiliza para povoar o recinto. A devoção com que Pirulito os olha reverbera em todas tábuas e pregos constitutivos de seu canto.

III

Pedro Bala, líder do grupo dos Capitães, reside no trapiche: “É aqui também que mora o chefe dos Capitães da Areia: Pedro Bala” (AMADO, 2009, p. 26), como pode ser visto no capítulo “O trapiche”. O dêitico “aqui” refere-se à velha construção, onde habitam os meninos abandonados.

A relação de Pedro Bala com o velho trapiche se estende por todo o cais e o espaço das docas. O menino, por chefiar o grupo, passa a maior parte do tempo na parte externa à construção, organizando planos de roubo, sempre atento aos acontecimentos da cidade. Devido à sua personalidade de líder ativo e vigilante, é natural que Pedro não possua afinidade com o claustro dos cantos como Professor, o leitor, e Pirulito, o devoto.

No capítulo “Docas”, é revelado que Pedro Bala é filho de um grande grevista e revolucionário que fora assassinado nas ruas de Salvador.

- Tu te lembra de Raimundo, comadre Luisa?

- O “Loiro”, que morreu na greve? Como não me lembro? Era um que toda tarde vinha dar dois dedo de prosa comigo, gostava de tirar pilhéria...

- Mataram ele bem aqui, naquele dia que a cavalaria atropelou a gente. Tu nunca ouviu falar dele, capitão? [...]

- No dia que tu quiser tu tem um lugar aqui nas docas. A gente tem um lugar guardado pra tu [...]

- Porque o pai dele era Raimundo e morreu foi aqui mesmo lutando pela gente, pelo direito da gente. Era um homem e tanto [...] Teu pai, era. A gente chamava ele de Loiro. Quando foi da greve fazia discurso pra gente, nem parecia um estivador. Foi pegado por uma bala. Mas tem um lugar pra tu nas docas (AMADO, 2009, p. 83).

Essa informação explica o motivo de Bala ser tão afeito às ruas da cidade, sinônimo de liberdade – o que seu pai sempre almejou conseguir por meio de suas lutas. Após descobrir que seu pai era um grande líder sindical, o garoto decide seguir seus passos e engajar-se nas causas grevistas.

Pedro Bala participa ativamente na organização de uma greve e faz amizade com Alberto, um estudante da Faculdade. “Depois de terminada a greve o estudante continua a vir ao trapiche. Mantém longas conversas com Pedro Bala, transforma os Capitães da Areia numa brigada de choque” (AMADO, 2009, p. 257). A medida em que Bala adentra os caminhos sindicais, leva consigo todo o grupo de Capitães e o trapiche torna-se seu quartel-general: um local seguro onde são discutidos e arquitetados planos e táticas de revolução social.

A revolução chama Pedro Bala como Deus chamava Pirulito nas noites do trapiche. É uma voz poderosa dentro dele, poderosa como a voz do mar, como a voz do vento, tão poderosa como uma voz sem comparação [...] Uma voz que vem mesmo do Padre José Pedro, padre pobre de olhos espantados diante do destino terrível dos Capitães da Areia. Uma voz que vem das filhas-de-santo do candomblé de Don’Aninha, na noite que a policia levou Ogum. **Voz que vem do trapiche dos Capitães da Areia** (AMADO, 2009, p. 258, grifo nosso).

O trecho acima, bem como o seguinte: “Pedro Bala entra no trapiche. A noite cobriu a cidade. A voz do negro canta no mar. A estrela de Dora brilha quase tanto quanto a lua no céu mais lindo do mundo. Pedro Bala entra, olha as crianças.” (AMADO, 2009, p. 260), demonstram o que o trapiche representa para Pedro Bala: Revolução. O lugar onde viveu por tanto tempo com seus amigos, partilhou experiências, alegrias e dores não lhe significa outra coisa senão a revolução de existir – na condição de criança abandonada. O carinho que Bala possui pelo trapiche é porque aquele lhe foi um espaço onde pode (re)agir ao cuidar de várias outras jovens vidas desalentadas e dar-lhes algum norte.

Ao longo da narrativa, fica claro o quão Pedro é livre, sobretudo ao final, quando ele embarca para Aracaju no intuito de organizar uma brigada de choque com outro grupo de crianças em situação de vulnerabilidade social. Nas linhas finais do texto, o menino, dentro do barco, avista uma paisagem significativa: “De longe, Pedro Bala ainda vê os Capitães da Areia. Sob a lua num velho trapiche abandonado, eles levantam os braços. Estão em pé, o destino mudou” (AMADO, 2009, p. 261). Pedro Bala é um personagem que não criou raízes a um lugar, mais especificamente ao trapiche, em momento nenhum. Entretanto, é possível que a significação desse espaço para o menino seja a mais bela dentre os presentes na obra.

IV

Embora existam outros personagens, tão importantes para a narrativa quanto Pirulito, Pedro Bala ou Professor, a escolha de focalizá-los nesta breve investigação se deu por suas relações com o espaço do trapiche serem mais proeminentemente narradas do que as de seus companheiros. Os três meninos possuem, cada um à sua maneira, uma relação muito subjetiva e particular com um espaço comum, o que é natural de todo indivíduo – seja no espaço da ficção ou não.

Na percepção de Professor, seu canto no trapiche é um espaço de introspecção, do silêncio da leitura, da palavra e do aprendizado. Para Pirulito, o trapiche assume o caráter de espaço sagrado, destituído de suas características primárias para tornar-se um invólucro que recobre sua santidade, seus objetos e sua abnegação cristã. Pedro Bala, vê o trapiche como um espaço e símbolo de luta, revolução.

Dessa maneira, por meio desta perspectiva de leitura, podemos perceber como os personagens mantêm relações repletas das mais variadas significações para com o espaço, e como esse pode desvelar características extremamente particulares dos personagens, podendo ser tão humanizado quanto os seres fictícios que o habitam.

Referências

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AMADO, Jorge. *O menino grapiúna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CANDIDO, Antonio. Poesia, documento e história. In: GOLDSTEIN, Norma Seltzer (Org.) *A Literatura de Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: Um estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente*. São Paulo: DIFEL, 1980.

A CONSTRUÇÃO DA PRESENÇA NA OBRA *CAPITÃES DA AREIA*, DE JORGE AMADO: PARA ALÉM DO SENTIDO

Letícia Maria Alves Braga

A Literatura sempre se mostrou direta ou indiretamente como um reflexo da sociedade em que o autor e a obra estão inseridos no momento de sua produção. Dessa forma, observamos que, com o advento do capitalismo e com as mazelas provenientes da industrialização, foram criadas “novas e mais terríveis formas de miséria, inclusive a da miséria posta diretamente ao lado do bem-estar, com o pobre vendo a cada instante os produtos que não poderia obter” (CANDIDO, 2011, p. 184), assim sendo, a Literatura se mostrou a partir de uma necessidade de responder à esses impactos causados na vida social, principalmente no que diz respeito à representação subjetiva dos indivíduos acometidos diretamente por essa pobreza material.

Segundo Candido (2011), o aparecimento desse romance social no Brasil se deu por volta dos anos de 1820 com algumas obras do Naturalismo, nas quais podemos observar o protagonismo do pobre sendo dado através de uma perspectiva digna. Entretanto é apenas por volta dos anos de 1930 que o homem do povo se tornou o protagonista das obras literárias para além de uma denúncia retórica ou de uma mera descrição. Cabe destacar que são nessas narrativas que nos é apresentada uma crítica corrosiva, que atravessa a obra e chega ao leitor como uma forma não só de denúncia social, mas como um elemento transformador.

Esse caráter transformador é que nos chama a atenção nas obras de muitos autores brasileiros, principalmente de autores modernistas e contemporâneos. Destacamos o papel de Jorge Amado pela sua

relevância atemporal no cenário brasileiro e, para além das temáticas trabalhadas por ele, a forma como a narrativa é conduzida e estruturada esteticamente, uma vez que, ainda de acordo com Antonio Candido (2011), “A eficácia humana é função da eficácia estética, e, portanto, o que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, ou seja, a capacidade de criar formas pertinentes” (CANDIDO, 2011, p. 118).

Portanto, ao buscarmos estabelecer um diálogo com a obra *Capitães da Areia* (2008), do escritor Jorge Amado, à luz da teoria da produção de presença proposta pelo filósofo Hans Ulrich Gumbrecht (2010), temos em mente que a narrativa, ao se esquivar de uma relevância estética e temática, consegue motivar o leitor de modo a estabelecer sensações físicas, psicológicas e emocionais que se transfiguram no papel transformador supramencionado.

Assim, uma obra de arte como essa fala por si só e pode nos dizer algo, sem que seja necessário nos reduzirmos ao horizonte contemplador-criador, visto que perpassa uma busca de compreensão para lidar com aquilo que somos para transformar a realidade em que estamos inseridos, e não necessariamente como um elemento de significação pura e simples. Para tanto, entendemos que a apresentação estética, a temática retratada, o contexto em que está inserida e as provocações realizadas pela obra *Capitães da Areia* (2008), contribuem diretamente para o estabelecimento de uma presença no leitor que, por consequência, pode passar a provocar alterações na sociedade, elementos esses que vão além de uma leitura por entretenimento.

Apresentação da obra

Antes de realizarmos qualquer delimitação em relação à obra, é necessário que ressaltemos que o nosso objetivo jamais será trazer uma interpretação da obra de Jorge Amado. Ao vincularmos o nosso objeto de estudo à essa narrativa em questão, por conta de sua temática social

podemos cair em um campo de jogos de sentido, entretanto, buscaremos partir da obra não para traçar possíveis interpretações, uma verdade na obra, um tom panfletário ou ainda a intenção do autor.

Publicada inicialmente em 1937, período em que se foi instaurado por Getúlio Vargas o Estado Novo caracterizado pela centralização do poder, nacionalismo, anticomunismo e por um forte autoritarismo, *Capitães da Areia*, assim como grande parte da produção literária brasileira desde o Romantismo, buscou trazer à tona características que se relacionassem diretamente com um projeto de construção de uma identidade nacional.

Entretanto, em decorrência do contexto histórico e social da época de sua publicação, intrínseco à obra se mostrou um caráter de denúncia social que teve como pano de fundo a cidade de Salvador, na Bahia e se pautou na vida de um grupo de garotos órfãos que buscaram várias formas de sobreviver e encarar a vida, abdicando, principalmente das suas infâncias.

Já no início da obra nos deparamos com uma série de reportagens fictícias a respeito dos participantes do grupo, em um primeiro momento esse recorte se mostra estranho, mas com o passar das páginas vamos entendendo a sua importância para o desenrolar da narrativa, uma vez que, apesar da linearidade, a história se baseia nos destinos, até então já traçados e vividos, de cada uma das personagens que forma o grupo.

É importante ressaltar que, mesmo sendo uma obra atemporal e trazendo como pano de fundo a cidade de Salvador e o contexto histórico do século XX, esses panoramas são relevantes para o desenrolar da narrativa. Um exemplo dessa relevância é a passagem que remete à epidemia de varíola que ocorreu no Brasil e matou milhares de brasileiros, ou ainda a passagem que trata das instituições estatais que deveriam cuidar dessas crianças abandonadas.

Dentre as produções acadêmicas que tem como foco a obra em questão, percebemos uma presença constante de estudos que abordam

exclusivamente o cenário brasileiro, as denúncias sociais, a fisionomia do nordeste e alguns estudos comparativos com outras obras. Dessa forma, ressaltamos que o nosso papel aqui se trata de, ao dialogar com a obra, estabelecermos a sua capacidade de produzir presença, de causar sensações físicas, morais, psicológicas no leitor.

A produção de presença dentro da relação entre o leitor e a materialidade da obra

O estudo da produção de presença na obra *Capitães da Areia* (2008) nos é caro e relevante por tratar daquilo que a obra faz sentir, do que ela desperta no leitor, provocando muitas vezes sensações derivadas de experiências produzidas pela obra que por vezes nunca poderiam ser obtidas de outra maneira, afinal qual de nós poderia ser um garoto órfão que vive na Bahia durante o século XX? Assim, tais experiências se desencadeiam em maneiras de identificação ou ainda de (re)conhecimento do diferente, corroborando para uma visão para além do que nos é colocado pela vida cotidiana, promovendo mudanças internas que podem desencadear reflexos externos na sociedade na qual estamos inseridos.

Dois conceitos para a construção da presença

Já elencamos aqui que o nosso intuito não trata de atribuir significações, interpretações e sentidos à obra. Agora buscaremos esclarecer sobre o que trata a produção de presença e qual a sua relação com o leitor e relevância para uma nova concepção e uma nova forma de tratamento às Humanidades.

Gumbrecht (2010) durante toda a extensão de sua obra ao delimitar o terreno da produção de presença busca deixar claro que não se trata de uma negação desses valores hermenêuticos, muito menos um

distanciamento deles, o autor estipula que esses valores de sentido são necessários, entretanto, precisamos buscar para além do que o sentido consegue transmitir e aí que entra a presença. Presença, para Gumbrecht, trata do que está à nossa frente, do que se mostra tangível para os nossos corpos, de uma relação espacial com o mundo e com os seus objetos, dessa maneira, produzir presença está intrinsecamente ligado à forma como essa materialidade chega a nós e, a partir disso, o que em nós é causado, nas palavras do autor “‘produção de presença’ aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre os corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

A partir dessa delimitação é importante destacarmos que no que tange à esse “produzir” presença, partimos de dois conceitos fundamentais para a filosofia clássica que se complementam: fusão de horizontes (GADAMER, 1997) e desconstrução dos sentidos herdados (HEIDEGGER, 2015). Diante do exposto por Gadamer (1997), a obra de arte, por si só, apresenta horizontes intrínsecos à si própria com toda a sua carga de significados e todos os elementos a que ela se propõe, assim como o receptor vem ao seu encontro dotado de pré-julgamentos ligados diretamente à suas bagagens históricas, literárias, artísticas, psicológicas, experiências de vida, valores, vivências, viagens, relacionamentos que influenciam diretamente na construção de uma presença e nas suas atribuições de sentido.

Portanto, nos arriscamos a afirmar que a experiência estética é dada por meio de inúmeras variáveis que se tornam diferentes para cada indivíduo. Sendo assim, de acordo com Gumbrecht, “em outras palavras, falar de ‘produção de presença’ implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade (GUMBRECHT, 2010, p. 38-39). Assim, a mesma obra chega e impacta os indivíduos de formas e intensidades diferentes à depender das suas subjetividades e de suas concepções, por

isso não podemos medir determinar se e quando acontecerá um evento de produção de presença, muito menos definir os seus efeitos, mas podemos permear, a partir da qualidade estética, da materialidade da obra e do seus efeitos de sentido, se determinado elemento artístico poderá produzir presença.

Para tanto, o leitor também se mostra com um papel fundamental para essa construção, uma vez que deve se mostrar aberto às provocações da obra. Heidegger (2015), ao tratar desse ponto, ressalta que a compreensão do mundo e, portanto, da obra literária, só é possível sem um pré-entendimento, uma vez que ele enrijece a capacidade de leitura e passa a ser, por si só, o conhecimento, a isso o autor chama de desconstrução dos sentidos herdados. Como significantes, esses sentidos não se apresentam como potências absolutas. A estrutura discursiva constrói ao redor deles essas pseudocristalizações, tentando impor significados como se fossem únicos, e só é possível se desvincular dessa postura com a adoção de um pensamento crítico, papel primordial da literatura, na nossa concepção. Desse modo, ao propormos o estudo da obra *Capitães da Areia* (2008), temos como objetivo estimular o estabelecimento da criação de novos sentidos e a desvinculação de sentidos impostos a partir de uma perspectiva de construção da presença.

A produção de presença

Segundo Gumbrecht (2010), a produção de presença é uma teoria estipulada para se ir além de uma produção de sentido. Para tanto, o autor ressalta a importância de se desautomatizar os processos hermenêuticos, retirando do ato da leitura a obsessão em interpretar que busca, na visão do autor, compensar a presença ou a falta de significação nos objetos. Assim, diante de uma obra como *Capitães da Areia* (2008), ressaltar a presença produzida, ou seja, as emoções, sensações, físicas, mentais, corporais, psicológicas que vão além da

interpretação, é de suma importância ao determinar uma retomada da obra literária como um objeto artístico que tem por finalidade, no caso da obra em questão, não distribuir críticas à sociedade baiana em um tom panfletário e sim elencar uma perspectiva de mudança a partir de uma mudança interna condicionada ao indivíduo pela materialidade da obra.

Quando se realiza a leitura de uma obra literária, são efetivadas atribuições relacionadas diretamente à presença e, por conseguinte, ao sentido. Dessa forma, o leitor não consegue se manter unicamente na experiência metafísica, assim, é necessário que se vá além e se produza presença a partir de uma perspectiva fenomenológica. Para tanto, convém atentar ao modo como ocorre a aproximação do objeto e distinguir quais as camadas que a exposição à obra irá auxiliar na construção dos processos de significação. Portanto, segundo o referido autor:

Sem entrar ainda em pormenores, minha hipótese inicial é que aquilo que chamamos de “experiência estética” nos dá sempre certas sensações de intensidade que não encontramos nos mundos histórica e culturalmente específicos do cotidiano em que vivemos. Essa é a razão por que, vista de uma perspectiva histórica ou sociológica, a experiência estética pode funcionar como sintoma das necessidades e dos desejos pré-conscientes que existem em determinadas sociedades (GUMBRECHT, 2010, p. 128).

Assim, diante do elencado, é preciso situar todos os conceitos trabalhados até então neste projeto, bem como a obra *Ciranda de pedra* (2009) de Lygia Fagundes Telles, dentro dos estudos da produção de presença, de Gumbrecht (2010). As análises de Heidegger (2015) operam a questão da “produção de presença” como um contato não hermenêutico inicial, vinculando a atribuição de sentidos do sujeito com os objetos para a construção da presença. Nesse sentido, Gumbrecht (2010) salienta que há necessidade de ir além das possibilidades da compreensão e da interpretação tradicional dos objetos estéticos, e mais, que a produção de presença

[...] busca libertar-se da autodefinição hermenêutica predominante nas ciências humanas para, em seguida, imaginar terrenos conceituais alternativos não hermenêuticos e não metafísicos, que introduzam no cerne dessas mesmas ideias científicas o que o significado não pode transmitir (GUMBRECHT, 2010, p. 10).

Destarte, vincula-se este pensamento ao seguinte questionamento pontuado e respondido pelo próprio autor: suspender tais sentidos provenientes dessa construção não anularia o objeto de arte em questão? Por conta da “saturação da visão de mundo cartesiana” (GUMBRECHT, 2010, p. 110), há um grande problema vivenciado pelo mundo moderno em relação às diversas propostas de interpretação, que buscam compensar a presença ou a falta de significação nos objetos. Em razão disso, Gumbrecht aponta que:

O campo hermenêutico produz o pressuposto de que os significantes da superfície material do mundo nunca são suficientes para expressar toda a verdade presente na sua profundidade espiritual e, portanto, estabelece uma constante demanda de interpretação como um ato que compensa as deficiências da expressão (GUMBRECHT, 2010, p. 12-13).

Nessa seara, a hermenêutica, diante da popularização e certa eficácia do seu uso, se mostrou o método mais utilizado para a obtenção do conhecimento dentro das ciências humanas, tendo em vista que a partir da sua construção, essa técnica interpretativa demonstra que um texto traz sentidos que devem ser descobertos. A centralidade no uso da hermenêutica faz com que seja viável a atribuição de uma atitude metafísica no que tange ao sentido e ao pensamento, assinalando uma atitude de descrença à materialidade de qualquer objeto em questão. Na compreensão de Gumbrecht (2010), há uma necessidade de haver outras formas de abordagem dentro dos estudos das humanidades que não sejam dadas exclusivamente através do sentido e da interpretação. Assim, o autor, como nós, assume o compromisso de

[...] lutar contra a tendência da cultura contemporânea de abandonar, e até esquecer, a possibilidade de uma relação com o mundo fundada na presença. Mais especificamente, assume o compromisso de lutar contra a diminuição sistemática da presença e contra a centralidade incontestada da interpretação nas disciplinas do que chamamos “Artes” e “Humanidades” (GUMBRECHT, 2010, p. 15)

Logo, quando se analisa o lugar da literatura dentro das concepções propostas por Gumbrecht (2010), ela se mostra como um lugar intrínseco à presença e manifestação das emoções. Na estética, esse efeito se dá a partir da epifania, um acontecimento imprevisível, levando o leitor a diversas sensações que podem demandar um maior volume de tempo para ser processadas.

Assim, o fenômeno estético produz a “presença” a partir de uma concepção de epifania que é desencadeada de modo inesperado e único, não ocorrendo de uma mesma forma por uma segunda vez, mas acaba gerando no indivíduo questões relacionadas às emoções e sensações, sendo elas boas ou ruins. Essas questões são decorrentes também da tensão que ocorre entre a efemeridade da presença e a consciência da singularidade do fenômeno, sem que possa, portanto, haver uma comparação deste com qualquer outra ocorrência, ainda que similar. Portanto, é durante a produção de presença que o estado do ser se mostra em correlação com o mundo e, por conta da saturação provocada pela interpretação moderna, as artes apresentam-se com o poder de estabelecer novos vínculos entre os indivíduos e o mundo. Nesse mesmo diapasão, Zumthor esclarece que:

Nossos “sentidos”, na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não somente as ferramentas de registro são órgãos de conhecimento. Ora, todo conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele permite perseverar no seu ser. Por isso a cadeia epistemológica continua a fazer do vivente um sujeito; ela coloca o sujeito no mundo. Minha leitura poética me “coloca no mundo” no sentido mais literal da expressão (ZUMTHOR, 2007, p. 81).

A percepção se mostra então “presença” que, por sua vez, se desencadeia no sentido. A obra então age sobre os receptores como um “emissor de mensagens embaralhadas pelos séculos” (ZUMTHOR, 2007, p. 107), cabendo aos indivíduos a sua decodificação e sua geração de sentidos e significados, dessa forma, o sujeito que ali se apresenta reage à materialidade da obra. Cabe ainda destacar que, ao fazer um juízo de valor sobre o que uma obra deveria ou não determinar, ou ainda, criar expectativas por meio da interpretação e da presença construída em terceiros, além de “sujar” a experiência estética, a condiciona.

Sobre o cenário social brasileiro e a produção de presença

Diante das questões supracitadas, buscaremos nestes momentos finais de diálogo, apresentar, de maneira prática, como a presença pode ser construída a partir da obra *Capitães de Areia*. Para tanto, desenvolveremos as nossas análises a partir de três pilares fundamentais que dialogam entre si e corroboram com a tese aqui levantada, são eles: produção de presença, a materialidade da obra *Capitães da Areia* (2008) e o cenário social brasileiro.

Aportes sobre o cenário social brasileiro

A sociedade brasileira, desde os períodos mais remotos traz consigo um aspecto discriminatório em relação aos povos considerados minorias. Certamente, essas perspectivas são derivadas de uma construção social e de uma tradição de pensamento que leva em consideração uma hegemonia de uma identidade branca, católica, heterossexual e machista. A Literatura, sendo um reflexo da sociedade em que está inserida, corrobora diretamente para a produção dessa própria sociedade, assim, temos obras que apresentam um caráter de

denúncia e de enfretamento da condição de subjugado do homem que datam a época do Romantismo.

Diante desse panorama mais geral, podemos pensar o comportamento dessa sociedade a partir do recorte promovido pelo escritor Jorge Amado em sua obra *Capitães da Areia* (2008). Fazendo parte de uma tradição literária modernista que buscou romper com os paradigmas levantados principalmente pelo Parnasianismo com a arte pela arte, Jorge Amado trouxe recortes sociais provenientes especificamente da Bahia.

A partir desse viés conseguimos observar que dentre as principais características das obras do autor se destacam a crítica sociopolítica, o combate ao autoritarismo, o engajamento político, o antiromantismo, o regionalismo e a valorização do espaço narrativo. Cabe salientar, diante da tese desenvolvida nesse trabalho, que todas essas características se mostram fundamentais para a construção da presença, uma vez que, diante de uma capacidade universalizatória da obra, os leitores apresentam um maior engajamento tanto com a materialidade do texto quanto com a perspectiva majoritariamente social da obra e por esses motivos consideramos a leitura de *Capitães da Areia* (2008) uma construção atemporal.

O cenário social brasileiro na obra: o produzir a presença

Assim, nos é sugerido um trabalho que vise conceber a experiência estética determinada a partir da obra como uma oscilação entre os efeitos de sentido e os efeitos de presença. Para tanto, observamos a produção de uma presença já nas páginas iniciais da narrativa com a primeira parte intitulada “Cartas à Redação”, aqui conseguimos perceber de imediato a posição tomada pela própria sociedade baiana acerca dos garotos órfãos.

Esse bando que vive da rapina se compõe, pelo que se sabe, de um número superior a cem crianças das mais diversas idades, indo desde os oito anos aos dezesseis anos. Crianças que, naturalmente devido ao desprezo dado à sua educação por pais pouco servidos dos sentimentos cristãos, se entregaram no verdor dos anos a uma vida criminosa (AMADO, 2008, p. 11).

O sentimento que se tem a partir da leitura desse trecho é de uma extrema revolta. A partir de uma análise mais detalhada, conseguimos observar que o grupo é apresentado como um “bando”, observando friamente, esta denominação traz consigo uma conotação pejorativa que é completada logo em seguida, quando as crianças são identificadas como criminosos e não como crianças que foram vítimas de todo um sistema que compõe a vida social dos brasileiros há muitos anos e que se mantém enraizadas até a contemporaneidade.

Ainda em relação ao trecho, identificamos um apelo religioso aos supostos pais dessas crianças. Ao atribuir a esses indivíduos a falta de “sentimentos cristãos”, tem-se uma generalização extremamente abstrata de problemas como o desemprego, o racismo, o abandono, o sexismo. Todos esses elementos contribuem para a formação de uma revolta por parte do leitor que, muitas vezes passa a ser consumido por um sentimento de mudança.

Portanto, ao elencarmos esse tipo de situação conseguimos observar que a produção de presença serve para levantar nos leitores esses sentimentos e sensações físicas, psicológicas, morais que, por tratarem de situações tão cotidianas e banais, passariam despercebidas, fazendo com que, ao serem tratadas com normalidade se perpetue esse pensamento de subjulgamento do outro. Diante disso, se faz necessário a exposição do seguinte trecho, ainda da primeira parte:

Os moradores do aristocrático bairro estão alarmados e receosos de que os assaltos se sucedam, pois este não é o primeiro levado a efeito pelos Capitães da Areia. Urge uma providência que traga para semelhantes malandros um justo castigo e o sossego para as nossas mais distintas famílias. Esperamos que o ilustre chefe de polícia e não menos ilustre dr. juiz de menores saberão

tomar as devidas providências contra esses criminosos tão jovens e já tão ousados (AMADO, 2008, p. 13-14).

Esmiuçando o trecho, temos a presença de um reforço da condição social dessas pessoas supostamente alarmadas levantado pela expressão “os moradores do aristocrático bairro”. Outro elemento que nos salta à vista e contribui para essa esfera de produção de presença a partir de um sentimento de revolta é dado a partir dos tipos de providências clamadas pela população. Não se é relatado uma necessidade de promover uma inclusão social e uma retirada desses jovens das condições de marginalidade e alheamento social e sim uma necessidade de punição severa dada pelas autoridades policiais aos supostos crimes cometidos.

Observamos também que em nenhum momento dos trechos aqui colocados as crianças são referidas como vítimas ou como crianças, sempre sendo taxados de criminosos, malandros que precisam de punição. Enquanto que a sociedade é trata como aristocrática e o chefe de polícia como ilustre, bem como o juiz de menores.

Na construção da narrativa, mesmo tendo por base muitos personagens, o autor se mostrou com uma preocupação de atribuir a todos eles as suas particularidades, enfatizando cada vez mais que, por mais que cometam crimes, esses indivíduos são apenas crianças que, por conta das adversidades presentes na sua sociedade e pelo abandono não conseguem preservar integralmente os seus sonhos juvenis. Entretanto, durante a narrativa, mesmo com a dureza tratada na narrativa, esses sonhos são preservados, alguns deles com caráter sentimental e subjetivo como exposto no trecho a seguir.

Nas noites da Bahia, numa praça de Itapagipe, as luzes do carrossel girariam loucamente movimentadas pelo Sem-Pernas. Era como num sonho, sonho muito diverso dos que o Sem-Pernas costumavam ter nas suas noites angustiosas. E pela primeira vez seus olhos sentiram-se úmidos de lágrimas que não eram caudas pela dor ou pela raiva. E seus olhos úmidos

miravam Nhozinho França como a um ídolo. Por ele até a garganta de um homem o Sem-Pernas abriria com a navalha que traz entre a calça e o velho colete preto que lhe serve de paletó (AMADO, 2008, p. 66).

A partir desse trecho refletimos sobre os anseios dessas crianças órfãs. A vida que levavam não era a vida que sonhavam, a necessidade da família, do carinho, do afeto e das atribuições juvenis causam dor e raiva nas personagens. Dor e raiva que também são desencadeadas no leitor por conta da situação em que esses indivíduos se encontram, essa exposição de caráter subjetivo na narrativa só contribui para a criação dessa atmosfera na leitura.

A cena acima também trata a dualidade vivida pela personagem provocada pela dor do abandono e pela necessidade de reagir para a sobrevivência. Dualidade essa também encontrada no leitor que se apresenta como um defensor da situação de vulnerabilidade que essas crianças estão sujeitas e como um cidadão que recorre aos seus referenciais culturais (GADAMER, 1997) para atribuir um papel repressivo às atitudes realizadas pelo grupo.

Portanto, trazer uma obra que prime por um caráter social é de suma importância tendo em vista a concepção de incorporação de uma mudança social dos indivíduos leitores, tanto a partir de um caráter de formação como a partir de uma necessidade de universalização desses textos e das temáticas abordadas por ele. Podemos destacar que Jorge Amado realiza com primor esse despertar de sensações e sentimentos no leitor, os trechos acima ilustram bem essa característica do autor e da obra em questão.

Considerações finais

Dessa forma, a partir dos elementos brevemente expostos nesse trabalho tem que para Gumbrecht (2010) a produção de presença serve como ir além da produção de sentido, estipulando que nas obras

literárias temos elementos que o sentido e a interpretação não conseguem transmitir. Diante disso, pregamos por uma desautomatização dos processos hermenêuticos como uma busca em retirar do ato da leitura uma obsessão de produção de significações que busca compensar a presença ou a falta de significação dos objetos.

Trazendo essa perspectiva para a materialidade da obra em questão e para a realidade social em que tanto a obra quanto nós estamos inseridos temos que se há uma pobreza na construção de experiências na atualidade e a Literatura entra com um papel de, ao construir essa presença que tanto apontamos aqui, tem como finalidade fundar uma experiência a partir de novas vivências. Ou seja, ao transportar-nos para outras realidades configurando outros olhares às percepções sociais, a obra *Capitães da Areia* (2008) nos apresenta vivências nunca antes imaginadas por muitos de nós como a morada na rua, a orfandade, um sentimento de revolta diante de situações aparentemente corriqueiras causando, muitas vezes, a produção de experiências.

Todos esses elementos, por sua vez, contribuem diretamente para a universalização da literatura que promove uma abertura para os processos de produção de presença e vice-versa, enriquecendo o campo literário como um todo. Para chegarmos ao objetivo de mudança social como proposto por Candido (2011) e para recuperarmos uma erótica da arte.

Referências

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura in: *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

GADAMER, Hans. *Verdade e método*. Petrópolis: Vozes, 1997.

GUMBRECHT, Hans. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2015.

SONTAG, Susan. *Against interpretation and other essays*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1966.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

**“- ... HÁ DE NASCER, CRESCER E SE MISTURAR, NINGUÉM
PODE IMPEDIR”:** O BRASIL DE GÊNEROS MISTURADOS:
GÊNESE TEXTUAL E FÍLMICA EM *TENDA DOS MILAGRES*,
DE JORGE AMADO

Liz Lanne Costa Lima
Douglas De Sousa

O romance *Tenda dos milagres* (1969), de Jorge Amado, é uma obra de natureza socioantropológica. A narrativa foi publicada em 1969, durante a Ditadura Militar no Brasil, período cujos direitos individuais eram, constantemente, cerceados. Assim, as produções literárias, por exemplo, precisavam passar pela censura. *Tenda dos milagres* vai de encontro, isto é, choca-se com o pensamento da época, o de europeizar o país. Nesse sentido, o romance amadiano é constituído a partir de uma perspectiva que contempla a mestiçagem como sinônimo de progresso, a fim de contrapor a ideia de uma identidade nacional unívoca.

À guisa de explicação, o título da narrativa, *Tenda dos milagres*, refere-se ao local onde Lídio Corró, parceiro de luta de Pedro Archanjo, fazia um tipo de escultura em agradecimento a cura alcançada, o que na crença Cristão Católica é denominado *ex-votos*. Os *ex-votos* eram práticas da igreja católica, trata-se de um presente dado a um santo de devoção como forma de agradecimento por um milagre. Com isso, a narrativa suscita a característica do sincretismo religioso, que consiste na fusão de várias crenças religiosas, já que Corró é do candomblé e, ao mesmo tempo, esculpe “milagres”, que fazem parte da religião Católica.

O protagonista do romance de Amado é o baiano Pedro Archanjo, que foi inspirado nas lutas de Manuel Querino, no babalaô de Martiniano Eliseu do Bomfim, em Miguel Santana Obá Aré, no poeta Artur de Sales, no compositor Dorival Caymmi, em Alufã Licutã e no próprio Jorge Amado. De “todos eles Archanjo incorpora um traço, uma singularidade, a preferência, o tom de voz, o gosto da comida, o trato das mulheres, a malícia” (AMADO, 2012, p. 116).

A história tem uma mudança temporal de passado e presente, sendo que o passado apresenta um Pedro Archanjo já maduro, com seus protestos e lutas, até seu enterro. Já o futuro revela sua descoberta, bem como retrata a comemoração do seu centenário. Jorge Amado constrói sua narrativa de acordo com o tempo em que ela fora escrita. Nesse período, o Brasil encontrava-se em uma situação política e econômica de ditadura, em que se instalava O Ato Institucional nº 5, decreto editado em 13 de dezembro de 1968. O AI-5 teve seu início após o discurso de Márcio Moreira Alves, opositor da ditadura. Este pediu para o povo não ir às manifestações de Sete de Setembro, dia em que ocorria a marcha da independência do Brasil. Após o ocorrido, o presidente Artur da Costa e Silva emitiu o AI-5 e Moreira teve seu mandato cassado. Nesse período, foram negados os direitos políticos dos cidadãos e as redes de telecomunicações foram censuradas, o que limitou o acesso à informação e ao conhecimento. Também aconteceram as greves dos estudantes, cujo resultado foi a morte e a prisão de muitos deles.

Isso posto, neste artigo analisamos a obra *Tenda dos milagres*, de Jorge Amado, e o filme homônimo produzido por Nelson Pereira dos Santos, de modo a evidenciar as facetas de Pedro Archanjo. Como se sabe, Amado traz personagens do passado para construir Archanjo como uma espécie de Zumbi dos Palmares, Manoel Querino, Franz Boas e tantas outras pessoas de relevância social recriadas em suas obras. Dessa maneira, o personagem amadiano, assim como os nomes

supracitados, se estabelece como uma força notável no que se refere às lutas concernentes à mestiçagem.

O cinema de Nelson Pereira dos Santos e a literatura de Jorge Amado

De acordo com Pellegrini (2003, p. 15), “a cultura contemporânea é sobretudo visual”. Atualmente, é possível perceber que os cinemas e as produções como séries e filmes são cada vez mais valorizados. Nessa perspectiva, destacamos a relação entre a obra literária e o audiovisual a partir de processos de adaptação que, de acordo com Linda Hutcheon (2013, p.9), “é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro”. Como exemplo, citamos o filme *Tenda dos milagres*, de Nelson Pereira dos Santos, que é uma adaptação do romance de Jorge Amado. Apesar de a produção fílmica supracitada ter sido feita para o cinema, esta não é a única maneira de se transcodificar obras literárias, uma vez que as elas podem ser convertidas de formas diversas e distintas: de série a game, de filme à música, de desenho animado para filme, entre outras.

Com efeito, a temática da adaptação é alvo de críticas acaloradas. Isso porque, para alguns, ela aparenta ser uma cópia de um texto anterior. Entretanto, de acordo com Plaza (2013), ela pode ser vista como uma tradução. Assim, conforme argumenta o autor, “traduzir é, nessa medida, repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética” (PLAZA, 2013, p. 40). Além disso, um filme adaptado a partir de uma produção literária torna-se um instrumento para propagar informações a respeito do autor e de sua obra. Desse modo, “pensar as dimensões da obra amadiana a partir da arte cinematográfica é percorrer por trilhas largas e múltiplas. O autor tem uma obra literária imensa que se faz igualmente vasta no cinema” (SOUSA, 2017, p. 23). Jorge Amado é um escritor notável no cenário nacional e fora dele, mas é inegável que as várias adaptações de suas obras o levaram a ser um autor demasiado

popular. Do ponto de vista temático, a adaptação de *Tenda dos milagres*, de Nelson Pereira dos Santos, também possibilitou que a cultura baiana chegasse a outras partes do país e do mundo.

O audiovisual possibilita uma proximidade com o que o literato imaginava ao escrever a obra literária. Ele também materializa cenários que estavam somente na imaginação do leitor. Desse modo, “o espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor” (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

Nelson Pereira dos Santos era um admirador dos romances de Jorge Amado e, assim, trouxe vida a muitos de seus personagens. Ele foi um grande cineasta e é conhecido por ser um dos precursores do cinema novo, denominando-se neorrealista: “eu fui formado pelo neorrealismo, antes do neorrealismo eu fui formado pelo John Ford”¹. O cineasta dirigiu 3 curtas-metragens, 19 longas-metragens e 5 documentários.

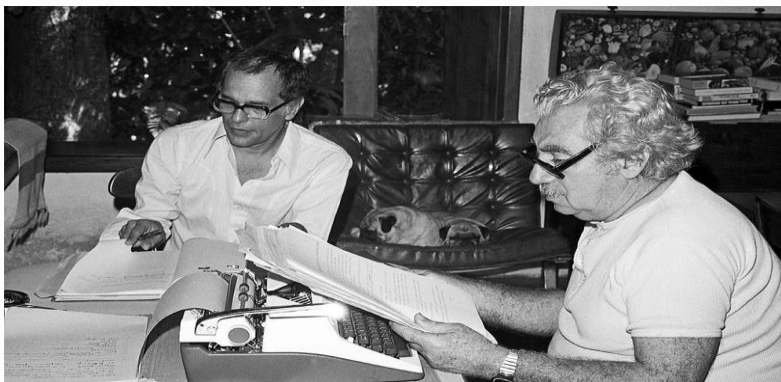
Durante o processo de adaptação de algumas obras de Jorge Amado, o próprio escritor baiano ajudava nas produções dos filmes. Os cineastas buscavam a ajuda de Amado a fim de entenderem a maneira com que o literato via o mundo que criava. Após isso, eles falavam com os responsáveis dos locais ficcionalizados nas narrativas, com o intuito de conseguir autorização para que as cenas fossem gravadas neles, como evidencia o trecho abaixo:

Os três diretores rodaram cenas no Largo do Pelourinho e em ruas adjacentes, sendo que dois deles, Marcel e Bruno, tinham em seus roteiros locações na Igreja do Rosário dos Negros, pediram minha intervenção junto ao Cardeal para obter as autorizações necessárias (AMADO, 2012, p. 278).

¹ Trecho retirado de um documentário do programa Roda Vida, da TV Cultura, exibido em 1999.

Como podemos ver no trecho, a relação de Amado com Nelson Pereira dos Santos era diferente. Para além de parceiros, Nelson Pereira e Jorge Amado eram amigos. Sousa (2017, p. 28), em seu trabalho de pesquisa sobre este tema, ressalta que, “a essa altura, ano de 1975, seria apenas mais um livro de Amado transposto às telas, se não fosse o fato de ser Nelson Pereira o diretor do filme que transmutava pela primeira vez uma obra do escritor para o cinema”.

Adiante, temos uma fotografia feita por Zélia Gattai. Na ocasião, eles produziam, juntos, o roteiro de *Tenda dos milagres*, em 1975:



Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos escrevendo, juntos, o roteiro do filme *Tenda dos milagres*, Salvador, 1975. Foto: Zélia Gattai.

Tenda dos milagres é um dos livros preferidos de Jorge Amado, pois, nele, o literato conseguiu abordar, de forma explícita, mesmo em um cenário de censura, a mistura de “raças” (AMADO, 2012). O escritor baiano acreditava que a solução para o fim do preconceito racial seria a aceitação de que o Brasil é um país miscigenado.

No que se refere a essa questão, ele afirma o seguinte:

Nós somos os baianos. [...]. Aqui na Bahia, tudo começou, toda [...] mistura que criou a nacionalidade brasileira. Essa mistura de brancos, negros, índios, de homens vindos das mais diversas

partes e que aqui se encontraram e se misturaram. Porque, como eu digo sempre, só há uma forma de lutar, combater e vencer o racismo e acabar com o racismo, é com a mistura de raças, de sangue, de culturas. E aqui foi onde começou no Brasil esse processo².

A partir de Pedro Arcanjo, as ideias do escritor baiano são difundidas, uma vez que ao personagem do literato é conferida a posição de autor e, em seus livros, o combate ao racismo e à repressão cultural de povos afro-brasileiros é uma das tônicas principais.

Nelson Pereira e Amado compartilhavam a mesma ideia em relação à miscigenação como solução para o preconceito. Conforme argumenta Renata Nascimento (2021, p. 56) “tanto o literato, quanto o cineasta, contribuíram para a ‘construção’ de uma identidade nacional [...] em que a miscigenação é festejada”. Na perspectiva de Hutcheon (2011), são muitos os fatores que levam à produção de uma adaptação. A autora argumenta que, na contramão de algumas teorias literárias, para se entender uma adaptação, é necessário abordar, também, o processo criativo, o que, conseqüentemente, abrange as intenções políticas e estéticas do adaptador – que, nesse caso, é o cineasta Nelson Pereira – no contexto da criação e até mesmo envolve especificidades de sua biografia.

Miscigenação de “raças” e culturas em *Tenda dos milagres*: livro e filme

O romance *Tenda dos milagres* (1969) – assim como o longa-metragem homônimo de Nelson Pereira dos Santos – é ambientado no morro do Pelourinho, em Salvador, estado da Bahia. A narrativa se inicia com a chegada do norte-americano James D. Levenson, que vem

² Trecho de uma entrevista que está em seu acervo na *Fundação Casa de Jorge Amado*.

à cidade para uma entrevista. O motivo de sua vinda foi, também, para conhecer o local em que Pedro Archanjo vivia. A partir desse momento, foi despertada a curiosidade dos jornalistas e populares, o que tornou o bedel da faculdade de medicina da Bahia bastante conhecido.



Cena do filme *Tenda dos milagres* (1977). A chegada de James D. Levenson na Bahia.

Após a vinda de James D. Levenson – que veio ao Brasil direto da Universidade Columbia –, o povo queria ter proximidade com Archanjo e, assim, foi iniciada uma busca para conhecê-lo melhor. Ao descobrirem que aquele ano era o centenário do bedel, todos ficaram eufóricos para essa comemoração: “o centenário, Major, vamos comemorar durante o ano inteiro, a começar de amanhã” (AMADO, 2008, p. 63). Dessa maneira, foi proposta a ideia de um seminário, organizado pelo professor Ramos, que apresentou o tema: “A democracia racial brasileira e o apartheid – afirmação e negação do humanismo”.



Cena do filme: Dr. Zezinho conta para Dra. Edelvais sobre o cancelamento do seminário.

Entretanto, o seminário foi, posteriormente, negado pelo doutor Pinto, que recebeu uma visita tempos antes proibindo o evento: “por quem de direito, minha boa amiga. Professor Azevedo, creio que agora o senhor me compreende e justifica minha posição” (AMADO, 2008, p. 110). Tal fato também é perceptível na cena do filme de Nelson Pereira, como ilustrada anteriormente.

A segunda fase da história contempla o passado, quando Archanjo ainda estava vivo. A narrativa evidencia um dos protestos do personagem, no carnaval de 1904, quando o secretário de polícia não permitiu que os foliões participassem da festa por serem negros e adeptos do candomblé. De acordo com Bakhtin (2010), o carnaval é para todos. O autor argumenta que, na festividade, “todos riem, o riso é geral; em segundo lugar, é universal, atinge todas as coisas e pessoas, inclusive as que participam do Carnaval” (BAKHTIN, 2010, p. 10). No entanto, após terem aparecido na folia, os negros não conseguiram participar, pois os guardas interviram: “veio o carnaval inteiro e com ele a cavalaria e a polícia. O povo reagiu, na defesa do afoxé, morra Chico Cagão, morra a intolerância” (AMADO, 2008, p.68). Apesar dos protestos, somente em 1918 os afoxés voltaram a participar. Isso

também é retratado por Nelson Pereira na adaptação, como ilustra a imagem:



Archanjo e seus amigos foram protestar no Carnaval, após serem proibidos de participar.

Para além disso, Amado construiu dois personagens com opiniões diferentes: Nilo Argolo, baseado nas teorias racistas de Raimundo Nina Rodrigues, e Pedro Archanjo, baseado em Manuel Querino. Nina Rodrigues não acreditava que a mestiçagem poderia, no futuro, ser positiva. Ao elaborar estudos sobre essa temática, o autor elenca uma série de argumentos negativos, alegando, inclusive, que os negros têm tendência à violência, o que é um pensamento racista e infundado. Apesar de ser contra a mestiçagem, ele contribuiu com o primeiro estudo etnográfico sério dos afro-brasileiros. Conforme afirma Skidmore (1989, pag. 74), Nina Rodrigues “tentou uma cuidadosa catalogação das origens etnográficas africanas exatas dos escravos trazidos para o Brasil”. Essas ideias distintas são percebidas ao longo do romance. Em um determinado trecho do livro *Tenda dos milagres*, o personagem Nilo Argola discute com Archanjo, afirmando, pois:

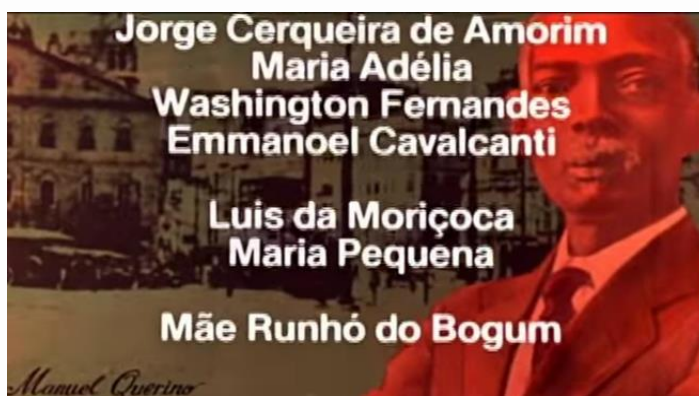
- Não creio necessário chegar a tanto. Basta que se promulguem leis proibindo a miscigenação, regulando os casamentos: branco

com branca, negro com negra e com mulata, e cadeia para quem não cumprir a lei.

- Difícil será separar e classificar, senhor professor (AMADO, 2008, p. 136 - 137).

Então, assim como Nina Rodrigues, Nilo Argola acreditava que ao separar os brancos dos negros, os brancos ficariam mais fortes. Mas Manuel Querino, que inspira Amado a construir Archanjo, em contrapartida, acreditava no candomblé e na mestiçagem. Desse modo, Jorge Amado constrói o personagem Archanjo com muitas características semelhantes à vida e às lutas de Querino. Para o bedel, tudo já terá se “misturado por completo e o que hoje é mistério e luta de gente pobre, roda de negros e mestiços, música proibida, dança ilegal, candomblé, samba, capoeira, tudo isso será festa do povo brasileiro, música, balé, nossa cor, nosso riso, compreende?” (AMADO, 2008, p. 317- 318).

A partir da produção fílmica, nota-se que Nelson Pereira dos Santos “demonstra uma afinidade artística com o romancista em sua cinematografia, inscrevendo-se no cinema brasileiro como um tradutor da obra do romancista” (SOUSA, 2017, p. 25). Desse modo, Querino também é demasiado relevante na produção do cineasta, pois é apresentado na abertura de sua película cinematográfica



Na imagem, Manuel Querino, que foi citado no início do livro e no filme.

Depois, temos o episódio do afilhado de Archanjo, que acontece quando Doroteia entrega seu filho, Tadeu, para o seu padrinho, com a justificativa de que ele conseguiria estudar e teria mais oportunidade: “diz que quer estudar, só fala nisso. Até agora não deu pra nada, nem pra carpina nem pedreiro, vive fazendo conta, sabe mais tabuada do que muito livro e professor. De que me serve assim?” (AMADO, 2008, p.125). Tadeu formou-se em engenharia com a ajuda de amigos de Archanjo e da roda do candomblé, com isso, ele conheceu Luiza, que era irmã de um colega da faculdade. Tal fato também ocorre na adaptação fílmica, como evidencia a imagem:



Luiza sendo apresentada para Tadeu Canhoto

Tadeu foi à formatura de seu amigo chegando a tempo para dançar uma valsa com Luiza. A moça, que gostava de ser chamada de Lu, era filha do Coronel Gomes. Embora tenham se interessado um pelo outro, tiveram o romance proibido. Mas não cederam às ordens. Com o apoio dos amigos, quando a moça completou vinte e um anos, foi colocado em prática o plano para se casarem. Algum tempo depois, Gomes, “Ao saber da gravidez da filha, embarcara correndo para o Rio.

Infelizmente, Lu perdera a criança, um aborto inesperado” (AMADO, 2008).



Tadeu Canhoto casando-se com Luiza

Como *Tenda dos milagres* é um livro com muitos personagens e escrito em dois períodos diferentes, as cenas foram escolhidas tendo em vista que o objetivo do artigo que é discorrer sobre o Pedro Archanjo retratado na obra, mostrando seus traços na formação da nação e do povo brasileiro.

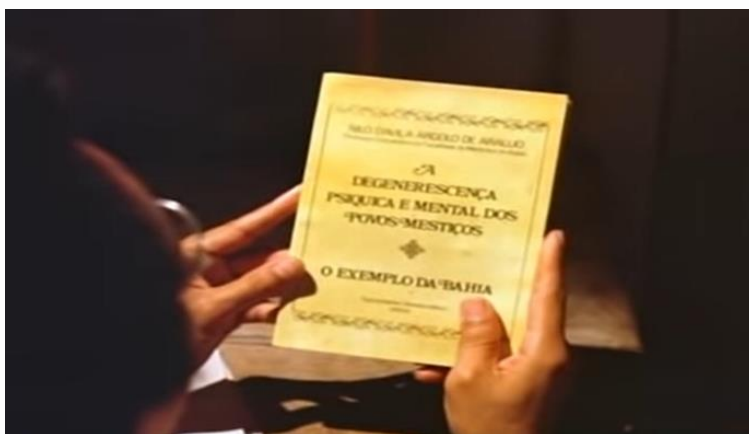
Pedro Archanjo o retrato do povo, nação e o processo de formação do Brasil

Pedro Archanjo nasceu no dia 18 de dezembro de 1868 e faleceu em 1943. Aos trinta e dois anos, tornou-se o bedel da Faculdade de Medicina. Na narrativa, o personagem amadiano arranjava tempo para ser o intelectual, o defensor da mestiçagem, o amante e Ojuobá, que significa “os olhos de Xangô”: “encontrou tempo bastante para a leitura, a pesquisa, a alegria, a festa e o amor, para todas as fontes de seu saber” (AMADO, p.176). Lídio Corró era o melhor amigo do bedel e, além de riscar milagres, era tipógrafo. Com isso, ele ajudava seu

amigo com a impressão e envio dos livros, tanto para o Brasil como para outros países.

Lídio Corró foi demitido e preso, após quase trinta anos de atuação, por ter publicado, em 1928, uma obra intitulada *Apontamentos sobre a mestiçagem das famílias baianas*. O livro provocou polêmica na faculdade, tendo em vista que veiculava ideias contrárias às que Nilo Argolo e outros professores acreditavam. Argolo havia escrito, em 1904, um livro com o tema: *A degenerescência psíquica e mental dos povos mestiços – o exemplo da Bahia*, trazendo críticas à mestiçagem e acentuando o preconceito racial: “Maior fator de nosso atraso, de nossa inferioridade, constituem os mestiços uma sub-raça incapaz” (AMADO, 2008, p. 92). Pelo excerto, é possível perceber que Argolo era adepto de preceitos eugenistas, pois enxergava os negros como pessoas de tipo degenerado. Nesse sentido, a escrita amadiana assume uma postura crítica, denunciando os estigmas raciais da época.

Contrário a essas ideias, Archanjo é um personagem engajado, estudioso e apaixonado pelo seu povo. Sua postura na obra é combativa e, assim, ele luta pelo que acredita, ao pesquisar e publicar livros cujos ideais resumem-se, também, a combater o racismo.



Cena do filme em que Pedro Archanjo lê o livro de Nilo Argolo.

Archanjo havia feito muitas pesquisas para a produção de sua obra, e isso incluiu fazer leituras de ideias sobre as quais ele não acreditava, como mostra a cena do filme de Nelson Pereira dos Santos. Desse modo, como o personagem não encontrou muitos elementos registrados em livros, que se alinhavam ao que ele pensava, preferiu pesquisar o povo, seus costumes, suas necessidades, sua culinária: uma pesquisa etnográfica. A partir da narrativa, tem-se o entendimento de que Franz Boas estimulou o avanço do estudo da etnografia, que antes era baseado em pesquisas e teorias de terceiros, isto é, escrevia-se sobre culturas sem realmente conhecê-las. Então, Boas contribuiu com a ideia da pesquisa de campo, cujo objetivo era fazer com que as experiências fossem vivenciadas para, assim, serem escritas. Boas é citado no livro de Amado como fonte de pesquisa para suas obras:

Também frei Timóteo lhe emprestou muitos livros, alguns desconhecidos na Bahia mesmo pelos professores dados a tais estudos. Por intermédio do frade soube de Franz Boas e talvez tenha sido o primeiro brasileiro a estudá-lo (AMADO, 2008, p. 174-175).

O antropólogo culturalista é precursor do estudo das culturas, sendo motivado, após sair da Alemanha, por ser judeu. O teórico alemão também afirma que as misturas de “raças” não devem ser vistas como negativas, porque não há razão para isso. Desse modo, Boas rompe com a ideia de cultura “superior” ou “inferior”, embora as estude de formas independentes:

Julgando-se meramente com base em características anatômicas e condições de saúde de populações misturadas, não parece haver razão alguma para supor resultados desfavoráveis, tanto nas primeiras quanto nas mais recentes gerações da prole (BOAS, 2004, p. 73).

Além disso, Boas defendia a noção de que a cultura pode substituir a ideia de “raça”, visto que os etnológicos encontram formas culturais independente dele (BOAS, 2004). Essas e outras teorias influenciaram seus alunos, como o brasileiro Gilberto Freyre, por exemplo, que é um dos responsáveis por abordar teorias que valorizam a mestiçagem, a cultura e a construção da identidade do povo brasileiro. Essas ideias estão presentes em

Casa grande e senzala (1933), escrita em um período de atraso cultural e econômico em que era adotada a ideia do “branqueamento”, a europeização do Brasil e o racismo científico.

Assim como na narrativa amadiana, a adaptação fílmica também evidencia os estudos feitos por Archanjo. Na película, Nelson Pereira materializa um personagem fazendo pesquisas, mostrando realmente o valor de sua cultura de seu povo:



Pedro Archanjo entrevistando pessoas.

Nesse sentido, o cineasta recria as páginas do romance em sequências imagéticas: “a palavra transformada em imagem”, como afirma Sousa (2017, p. 141). Desse modo, entende-se “[...] que, ao transpor o texto amadiano para o cinema, o diretor produz um novo signo, signo plurivisual, um novo objeto” (SOUSA, 2017, p. 141), dando à narrativa uma nova significação.

No que se refere ao branqueamento, o médico e cientista brasileiro João Batista de Lacerda foi um dos principais teóricos a sustentar essa ideia no Brasil. Em uma participação no evento Internacional em Londres, um *Congresso Universal das Raças*, ele sustentou a ideia do branqueamento da população por meio da mestiçagem, e trouxe a imagem de Modesto Brocos, com o título *A redenção de Cam*. Essa pintura ganhou a medalha de ouro na exposição geral de Belas Artes, em 1895.



Quadro A redenção de Cam de Modesto Brocos de 1895

A imagem representa a avó negra, de pé com as mãos levantadas para cima e roupas mais simples, que demonstra gratidão pelo fato de o neto ter nascido branco. A filha, uma “mestiça” mais clara com a mão levantada, roupas mais novas e os pés calçados, simboliza esse “avanço” do branqueamento. O marido branco, sentado com os pés no chão de pedras, por sua vez, representa a “raça” tida como superior. A legenda da obra era “Le nègre passant au blanc, à la troisième génération, par l’effet du croisement des races” (SCHWARCZ, 2021, p.16), tendo como tradução “o negro passa a branco, na terceira geração, por efeito do cruzamento de raças”. Desse modo, o neto, trajado com roupas brancas, representa a mistura de “raças”, isto é, o branqueamento.

Essas teorias surgiram como consequência de um passado escravocrata, e muitas dessas ideias oriundas de pseudociências racistas perpetuam, mesmo após a abolição da escravatura. Antes de serem libertos, os escravizados tinham criado refúgios para fugir, denominados de quilombos. O maior deles era o de Palmares, que se tornou um símbolo no que se refere à luta de povos negros por liberdade. Para Ribeiro (2015, p. 131), “Palmares é o caso exemplar do

enfrentamento inter-racial. Ali, negros fugidos dos engenhos de açúcar ou das vilas organizavam a si mesmos, na forma de uma economia solidária e de uma sociedade igualitária”; e, mesmo que não pudessem voltar para suas vidas normais, podiam ser livres e praticavam suas religiões e cultura. O segundo líder de Palmares conhecido na história foi Zumbi, que liderou de 1678 a 1695. Após uma traição, teve sua cabeça cortada e exposta nas ruas de Recife, como exemplo para os outros.

Como se sabe, o dia 20 de novembro, em que se comemora o dia da Consciência Negra, é marcado pela morte do mártir Zumbi. Em *Tenda dos milagres*, nota-se que Archanjo tem semelhanças com Zumbi, pois também é uma figura de resistência. Archanjo não aceitou a proibição destinada aos negros, que impedia que eles participassem do carnaval, então, como forma de protesto, foi com seus amigos para a festa e dançaram, até o momento em que a polícia foi em busca deles:

Duplamente ousara, pois trouxe às ruas a República dos Palmares armada em guerra, os heroicos combatentes e Zumbi, seu chefe e comandante, o maior de todos os guerreiros, vencedor de três exércitos, a enfrentar o quarto, no instante da batalha, pondo em perigo Império e Imperador, vitorioso em sua montanha de fogo e liberdade (AMADO, 2008, p. 67).

Após a abolição da escravatura, em 1888, os ex-escravos foram em busca de melhorias de vida. Todavia, a lei não os contemplava com nenhuma indenização pelo tempo que tiveram que trabalhar contra vontade suas vontades. Muitos dos senhores detentores de escravos não queriam perdê-los, por isso, ameaçavam e assumiam a tutela dos filhos para mantê-los sob seu comando. Além disso, os que foram libertos se tornaram ambulantes, moradores de rua ou de cortiços. Muitas mulheres se tornaram empregadas domésticas e prostitutas, e boa parte abandonou as fazendas e engenhos como uma forma de se distanciar do passado. Conforme Darcy Ribeiro explica no célebre *O povo brasileiro*:

Sua abolição, a mais tardia da história, foi a causa principal da queda do Império e da Proclamação da República. Mas as classes dominantes reestruturaram eficazmente seu sistema de recrutamento da força de trabalho, substituindo a mão-de-obra escrava por imigrantes importados da Europa, cuja população se tornara excedente e exportável a baixo preço (RIBEIRO, 2015, p. 166).

Após a abolição, ao contrário de uma inserção dos negros na sociedade, imigrantes atuavam em trabalhos diversos no país. Apesar de remunerados, trabalhavam sob condições indignas, desumanas, porque o que acontecia era a exploração da mão de obra desses trabalhadores estrangeiros.

Já os negros, por um lado estavam aliviados de não viverem mais na condição de escravos, por outro, vivenciavam toda a miséria oriunda de anos de escravização e da não criação de direitos. Darcy Ribeiro argumenta que:

Cairam, então, em tal condição de miserabilidade que a população negra reduziu-se substancialmente. Menos pela supressão da importação anual de novas massas de escravos para repor o estoque, porque essas já vinham diminuindo há décadas. Muito mais pela terrível miséria a que foram atirados. Não podiam estar em lugar algum, porque cada vez que acampavam, os fazendeiros vizinhos se organizavam e convocavam forças policiais para expulsá-los, uma vez que toda a terra estava possuída e, saindo de uma fazenda, se caía fatalmente em outra (RIBEIRO, 2015, p.167).

Em *Tenda dos milagres*, Archanjo também padeceu em face desses reflexos do passado, pois assim como muitos negros que tiveram o direito à educação negado, não teve a oportunidade de cursar uma faculdade. Tudo o que ele conservou de ensinamentos estava nos livros e nas viagens que fazia. Archanjo se tornara autodidata, aprendeu a falar outras línguas e uma diversidade de assuntos sozinho. Mas, tendo em vista todas as dificuldades, orgulha-se em ter formado o seu afilhado, o Engenheiro Tadeu:

Doutor no sacrifício, na poupança, na ajuda. Sobre isso nem uma palavra, não era assunto de conversa, mas Tadeu ao fitar os marcados rostos, ao apertar as mãos calosas, sabe quanto custou a caminhada de dez anos, o alto preço daquela hora de alegria (AMADO, 2008, p. 177).

Com isso, alguns autores que escreviam nessa época teriam de ter coragem para defender os negros, para denunciar os males da escravização e dos povos originários. Manuel Querino (1851-1923) foi uma dessas pessoas e as obras que Archanjo construiu têm títulos parecidos com as obras de Querino. O livro “*A Culinária baiana: origens e preceitos*” (AMADO, 2008, p. 159), de Archanjo, por exemplo, tem o título semelhante à obra *A arte culinária na Bahia*. Além disso, elas se assemelham na abordagem do sincretismo religioso: “o africano já trazia a seita religiosa de sua terra; aqui era obrigado, por lei, a adotar a religião católica. Habitado naquela e obrigado por esta, ficou com as duas crenças” (QUERINO *apud* REIS, 2009, p. 112). Ao nos depararmos com essas temáticas, percebemos um afinco para a inserção dos costumes do povo brasileiro, do povo baiano em particular em *Tenda dos milagres*. Nesse sentido, a literatura amadiana é demasiado relevante porque solidifica processos de autonomia estética e temática.

As semelhanças entre Querino e Archanjo são várias. Os dois também foram autodidatas, conseguiram aprender muitas coisas sozinhos. Qualquer semelhança entre eles não é mera coincidência, uma vez que Amado constrói seu personagem de maneira consciente. Ambos lutaram pelo povo em um período difícil da história.

Entretanto, apesar de já existirem muitas teorias que provavam as diferenças do negro e do branco, sendo que a este era conferido uma pretensa superioridade, muitos escritores ainda não podiam questionar essas teorias. Por isso, é inegável a importância de autores como Jorge Amado, sobretudo no que toca os processos de formação literária no

Brasil, pois “quem escreve contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional” (CANDIDO, 1975, p.18).

Considerações finais

Cada vez mais as pessoas estão valorizando o visual, como filmes e séries. Com isso, tornou-se ainda mais relevante a adaptação fílmica de obras literárias, principalmente de produções cuja abordagem é voltada para a valoração de costumes, da cultura brasileira. Não há dúvidas de que Nelson Pereira dos Santos e Jorge Amado eram amigos, e essa amizade, que também se solidifica em face de um alinhamento político, está refletida em muitas produções fílmicas que o cineasta assina.

A mestiçagem foi um tema em comum entre Amado e Santos. Assim, o estudo realizado também avulta a coragem desses autores, que conseguiram questionar e denunciar o preconceito enraizado na sociedade brasileira, apontando como artifício a aceitação de que o Brasil – desde o seu início, com as primeiras “misturas” dos indígenas com os portugueses, depois com os povos africanos – é “um país misturado”, de identidade heterogênea.

O aceno de entendermos e aceitarmos o Brasil como um país multicultural, multiétnico pode ser a materialização de um personagem “mestiço”, o Pedro Archanjo, que foi construído e inspirado em várias figuras de relevância social como Manuel Querino, de Miguel Santana Obá Até entre outros. Bem como o próprio Amado tem muito de Pedro Archanjo, como um escritor que é baiano, pesquisou e conviveu com o povo da Bahia, como o autor que publicou suas obras em vários idiomas, apesar de que Archanjo se difere em relação ao reconhecimento, visto que só foi reconhecido no Brasil anos após sua morte, com a vinda de D. Levenson.

As discussões que Jorge Amado traz para suas obras são um tantas polêmicas, mas se fazem necessárias para a sociedade. O objetivo dessa

pesquisa não é esgotar os estudos sobre Jorge Amado no campo das mestiçagens como traço de formação do Brasil, mas contribuir com esse debate no que se refere à temática da adaptação de obras literárias para o cinema e da mestiçagem, evidenciando a importância de estudar as obras do escritor baiano.

Referências

AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechinel. 2.ed. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5.ed. -. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1975.

RIBEIRO, Darcy. *O povo Brasileiro – A formação e o sentido do Brasil*. 3. Ed. Global Editora, São Paulo. 2015. 268.p.

NASCIMENTO, Renata Melo Barbosa do. *RACISMO, SEXISMO E INTERSECCIONALIDADES: representações de mulheres negras nas adaptações cinematográficas da literatura de Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos (1977-1987)*.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças – Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil (1870 – 1930)*. 19. Ed. Companhia das Letras, São Paulo. 2021. 373.p.

SOUSA, Douglas Rodrigues de. *Tenda dos Milagres – romance, roteiro e filme: recriação e presença*. 2017. Tese (Doutorado) – Curso de Letras, universidade de Brasília – UNB, Brasília, 2017.

SPERB, Paula. *Mestiçagem e Teorias Raciais em Tenda dos Milagres, de Jorge Amado*. 2012. Tese (Mestrado) – Curso de Letras, universidade de Caxias do Sul – UCS, Caxias do Sul, 2012.

Referências do audiovisual

AMADO, Jorge. *Jorge Amado fala da miscigenação*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bFM9OqXBSbA>>. Acesso em 28 de janeiro de 2023.

VIDA, Roda. *Nelson Pereira dos Santos*. Tv Cultura em 1999. 1 vídeo de 1:26:31. Disponível em: <<https://youtu.be/YcjPn49UK1w>>. Acesso em 28 de janeiro de 2023.

Tenda Dos Milagres. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Ney Sant´Anna. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Jorge Amado. Fotografia: Hélio Silva. Montagem: Raimundo Higino, Severino Dadá. Trilha Sonora: Gilberto Gil. Rio de Janeiro, 1977. Regina Filmes. 132 min, col., DVD. Digital Versatil Disc.

TRANSGRESSÃO - A NARRATIVA DE DORA E SUA
TRANSPOSIÇÃO PARA O CINEMA: UMA ANÁLISE DO FILME
CAPITÃES DA AREIA, DE CECÍLIA AMADO

Maria Gizelle Cardoso Pinheiro
Kátia Carvalho da Silva Rocha

Historicamente, o lugar da mulher foi intitulado como o lar, a mulher nascia e vivia para um único bem, a família, esse comportamento social/patriarcal, designou à mulher atividades como os cuidados domésticos, a educação dos filhos, especialmente das filhas que deveriam seguir o mesmo destino da mãe, casar-se, ter filhos e continuar o legado da mulher na sociedade.

Apesar dessa imposição, ao longo dos anos, a mulher foi conquistando seu lugar no mundo, saindo um pouco daquela realidade imposta, o que ocorre é que com a injunção desse papel, se criou nas famílias a necessidade do lugar da mulher, representando sempre o afago e a segurança, assim, por muitas vezes, esse estereótipo fez parte das narrativas, poesias e histórias de maneira muito sacralizada, amorosa e angelical.

O fato é que com a evolução da sociedade, o lugar da mulher também evoluiu, a casa já não era seu lugar principal, os estudos, o trabalho se tornaram sua prioridade também, e apesar dessas mudanças, as obrigações domésticas nunca a abandonaram. A mulher ainda deveria ser a boa, mãe, irmã e esposa, esses papéis nunca a abandonaram.

Esse afeto familiar se internalizou no ser feminino e, assim, ele foi e, em muitas situações, visualizado e concretizado. A literatura e outras artes, como expressões do social, se empenharam em retratar e

fazer figurar a realidade das mulheres, não deixando de contemplar tanto a visão estereotipada do ser feminino como outros aspectos associados à sua evolução e emancipação. Dessa forma, as manifestações artísticas por descreverem e refletirem acerca dos “papeis” femininos, fazem nascer personagens intensas e apaixonantes, muitas vezes, também, sufocadas pelas coerções de ordem patriarcal e religiosa.

O que a literatura também retratou, com muito empenho, foi a vida de personagens que vivem à margem da sociedade, crianças órfãs, abandonadas, bêbados, ladrões, prostitutas, mulheres pobres, violentadas, de bandos, dentre outras versões. Assim, mesmo quando se focalizava a marginalização da mulher, as ditas mulheres pobres, esquecidas e carentes nos mais diversos aspectos, elas, também, foram retratadas de maneira afetuosa em relação às suas famílias.

Quando a literatura se volta para retratar essas mulheres, quase sempre haverá o sofrimento e necessidade a serem satisfeitas, mas também muito amor. Essas personagens marginais são, também, compõem a imagem da sociedade contemporânea, da mulher que é obrigada a se sujeitar à realidade de trabalhar no pesado, ao mesmo tempo que desenvolve o papel principal que lhe foi imposto: cuidar da casa e dos filhos. E assim, mesmo que ela tenha apoio de seu companheiro (o que muitas vezes não se observa), continuar sendo amorosa e a âncora da família são comportamentos consagrados que se internalizaram no próprio ser feminino, sendo também consolidados e naturalizados como uma exigência da própria sociedade, pois, como afirma Bourdieu (2014, p. 17)

A divisão entre os sexos parece estar "na ordem das coisas", como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas "sexuadas"), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação.

Assim como a literatura, o cinema é uma arte que, através de um conjunto de recursos dá a ver e ouvir a realidade social dessa personagem múltipla, mostrando seus encantos, labutas e enfrentamentos. A união da literatura e do cinema trouxe, para a visualização do expectador, fortes personagens que antes existiam apenas na imaginação do leitor, e desta forma, estes seres fictícios passam a ter uma existência mais concreta e performática nas imagens da adaptação cinematográfica.

O presente capítulo busca em suas seções, estruturar por meio de estudos teóricos, o caminhar desse gênero, a adaptação cinematográfica *Capitães de Areia*, de Cecília Amado, lançada em 2011, tomando como foco de reflexão e análise a trajetória da personagem Dora, oriunda do romance *Capitães da Areia*, de Jorge Amado.

A mulher marginal

A literatura, como documento social, desenvolve suas personagens como um retrato que se aproxima bastante da realidade histórica e cultural do ser feminino, de forma que a mulher representada na ficção, revela não só os aspectos negativos da experiência feminina como também elementos que sinalizam sua evolução e emancipação. Contudo, infelizmente, numa sociedade ainda voltada para o desenvolvimento do homem e enraizada na dominação masculina, resta à mulher os papéis a ela designados, muitas vezes não escolhidos, por isso também, não desejados.

Simone Beauvoir, afirma esse realocar de papéis, “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e castrado, que qualificam de feminino.

Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro” (BEAUVOIR, 2009, p. 361).

Essa mediação adentrou no universo feminino, atribuindo a ele papéis imprescindíveis, todos eles carregados de responsabilidade afetiva. Na esfera familiar, o lugar estabelecido para as mulheres foi uma verdadeira violência ao seu desenvolvimento, dado que a mulher na escala social não poderia em hipótese alguma exercer atividades compatíveis a de seus pais, irmãos e futuros maridos, cabia-lhe, pois, como sugeriu Rousseau (1979) que “propôs uma educação distinta para homens e mulheres, pois a mulher deveria aprender somente aquilo que é conveniente saber.”

As cobranças sociais, em relação ao destino da mulher, acarretaram a ela papéis entendidos como unicamente femininos: a responsabilidade de gerir e educar os filhos. Assim, essa vivência tão próxima e necessária à própria sobrevivência de sua prole, forjou esta responsabilidade afetiva do ser feminino no grupo familiar, que é inculcada e preservada por todos, não somente os homens como até mesmo as mulheres se cobram para bem cumprir essa missão. Tais questões mostram que, em boa parte das situações, até mesmo as intempéries do destino colocam a mulher como a única responsável por cultivar o afeto, o que, por exemplo, pode ser observado nos papéis afetivos ocupados pela personagem Dora.

Partindo para uma realidade de pobreza e falta de oportunidades, as mulheres que vivem à margem da sociedade, também sofrem as mesmas repressões, porém, com a precariedade da vida e as responsabilidades que batem à sua porta, cuidar da casa e dos filhos não pode ser a prioridade real, prover a casa juntamente ao marido se torna agora o papel principal. Apesar da responsabilidade que obriga a saída da mulher de casa,

A mulher, quando trabalha, nunca deixa de lado o ‘coração’, e isso sempre faz a diferença. Não se trata de desenvolver unilateralmente a afetividade, os sonhos e as emoções,

esquecendo-se de treinar o intelecto. Edith Stein jamais nega que a mulher também usa e deve usar sua inteligência racional e sua vontade. (TIBURI; VALLE, 2008, p. 204).

A vida da mulher marginal é um eterno ato de se dividir. A psique e a condição física dessas mulheres se apresentam em completo conflito com a dualidade da vida de responsabilidades domésticas e afetivas, imposta a elas como obrigação. E tudo mais se agrava com a necessidade que possuem de suprir suas casas, acarretando medos, anseios e, ainda, sujeitando-as aos perigos da vida.

Dora: Literatura e Cinema

Para Stam (2008) “uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação”. No cinema, a transposição de uma personagem é construída com a junção do enredo a elementos e estratégias da linguagem cinematográfica, para assim apresentar a personalidade desse ser fictício a partir de sua performance. Na literatura, uma personagem pode ser caracterizada, a partir de sua trajetória, que é transmitida pelos signos verbais, cabendo ao leitor imaginar e criá-la, com as informações que vai colhendo na sua leitura. Assim, diferente do texto literário, a personagem cinematográfica surge de escolhas realizadas pelo cineasta e sua equipe, ele constrói a personagem tendo em vista a leitura que fez da obra de partida, aqui especificamente o romance *Capitães de Areia*, de Jorge Amado. Além disso, a construção de uma personagem fílmica também resulta das características dos atores, bem como sua atuação/performance criadas para a transposição da história.

Os trabalhos que se desenvolvem na adaptação, se envolvem na narrativa múltipla de seus personagens e esse processo ingressa no interesse de investigar tudo que envolve a personagem e o movimento que ele traz, e esse movimento pode reproduzir e transformar as narrativas. Hutcheon (2011), explica, “a transposição também pode

significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada”.

Apesar das diferenças entre as artes e a ideia de que a literatura é superior persiste para alguns espectadores, contudo, como afirma Stam (2008), “A literatura e o romance não mais ocupam um lugar privilegiado; a adaptação, por implicação, assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico”, assim, por outro lado, a romance representado na tela, também pode cativar o leitor com os fenômenos que dão vida a sua imaginação.

Partindo da personagem aqui trabalhada, percebe-se que o cinema só se fortalece na transposição de personagens que vivem à margem da sociedade, usufruindo de todos os elementos sociais que o enredo, a historiografia e espaço lhe presenteiam. Em uma personagem como Dora, por exemplo, menina marginal que se tornou órfã e que se encontra no trapiche dos *Capitães da Areia* e que cresce na trama partilhando da vida daqueles meninos, a transposição dessa personagem se dá com todos os elementos que envolvem o novo ambiente em que a personagem se encontra.

Tanto pode o espaço social ser uma época de opressão como o grau de civilização de uma determinada área geográfica. Outras tantas manifestações de tal conceito pode ser identificadas na classe a que pertence à personagem e na qual ela age: a festa, a peste ou a subversão da ordem (manifestações de rua, revolta armada (LINS, 1976, p. 75).

Diante disso, ficam perceptíveis os papéis assumidos por Dora em sua trajetória, tendo em vista o lugar onde a personagem vive, as dificuldades que encontra, as descobertas e transformações e a responsabilidade que ela carrega em relação aos meninos do trapiche. Dora se torna o sentido para o bando dos *Capitães da Areia*, e essa reviravolta causada pela menina muda todo o percurso da vida de cada um deles. A Dora fílmica se desenrola em um verdadeiro cantarolar de

sentimentos e ações e os elementos cinematográficos trazem a fantasia e a tristeza revelada na curta vida dessa menina/mulher.

A representação da menina se torna instigante quando se encontra na Dora filmica a bravura, a sagacidade e o acalento determinante na personagem. Tais comportamentos também são observados na literatura brasileira e podem ser considerados traços importantes das figuras femininas assinaladas por uma ambiguidade que conjuga a firmeza na liderança e a doçura dos afetos, pois, “Quando nós voltamos para a história e para a literatura brasileira, notamos a presença de várias donzelas guerreiras, completas ou apenas esboçadas. Cangaceiras, mandonas, bandidas, aventureiras...” (GALVÃO, 2003, p. 143).

As figurações do ser mulher contemplando esses perfis femininos, promovem a proximidade do leitor e do expectador, pois, abraçam seu receptor, fazendo com que as obras literárias e cinematográficas permitam que ele se sinta representado na tela, tornando-o mais receptivo ao mundo ficcional que é mostrado, e dessa forma, “O efeito de realidade gerado pela familiaridade com que o leitor reconhece o espaço da obra acaba por naturalizar a ausência ou a figuração estereotipada de mulheres, de negros e de outros estratos subalternos” (DALCASTAGNÈ, 2004, p. 35)

A Dora de Cecília

Cecília Amado transfere para a Dora filmica muitos dos aspectos presentes na literária, e as multifaces dela aparecem, pois, também no filme, Dora representa seus diversos papeis, ora mãe, irmã, depois noiva, esposa e por fim, estrela. Com muita proeza, todas as passagens de Dora são retratadas, desde sua paixão até sua morte, outro ponto importante encontrado na adaptação são as nuances que o cinema utiliza para representar essa personagem tão marcante, desde as cores que a representam, especificamente o amarelo, pois Dora é ouro,

a música criada para a apresentação dela, até sua desenvoltura em se transformar em capitão da areia. Tamanhos elementos revelam a verossimilhança com a literatura e a realidade.

Dora, por sua vez, representa juntamente com alguns dos meninos do bando dos Capitães da Areia, o grupo de personagens redondas, pois, “são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano” (BRAIT, 1999, p. 41)

A transposição de personagens ditas redondas como no caso de Dora, que durante todo o enredo se desenvolve e se transforma, trazendo também grandes mudanças ao trapiche, se dá com o conjunto de elementos como luz, sombra, música, ambientação, a atuação, dentre outros aspectos que envolvem o mundo cinematográfico. A obra cinematográfica, por ser uma arte intimista e individual, apesar de desenvolver a transposição de uma obra literária, carrega as escolhas individuais de seu autor/diretor.

Entendendo os caminhos da adaptação e levando em consideração a personagem aqui analisada, observa-se que a transposição dela para o cinema implica numa série de escolhas e delimitações, visto que nem todo detalhe do romance será explorado. Contudo, fica perceptível que o filme consegue contemplar aspectos da personagem que são capazes de doar ao espectador uma percepção consistente da capitã-menina-mulher, Dora. Ela se torna mãe, o que parece estranho apesar de a menina ter apenas 13 a 14 anos de idade, o que explica esse fenômeno é o fato de para os meninos do trapiche, essa figura, a então figura materna é distante.

Dora, por sua vez, lembra ‘dourado’, ‘ouro’, e tem relação metonímica com seus cabelos loiros. A menina representará, no seu desdobramento de mãe, irmã, noiva e esposa, as várias figurações da mulher dentro do inconsciente das crianças; daí a

luminosidade que ela traz consigo nos cabelos e no próprio nome (GOMES, 2000, p. 60).

Acompanhando o movimento dos papéis da menina em sua adaptação para as telas, Dora assim como no livro, aparece em sua transposição logo após Almiro, um dos meninos do bando ter sofrido e falecido com a peste da bexiga, que na época assolava o estado da Bahia, “morriam sem ninguém saber e quando um conseguia voltar era mirado como um cadáver que houvesse ressuscitado” (AMADO, 1937, p. 143).



Imagens – Dora fica órfã junto com seu irmão Zé Fuinha. Fonte: Filme Capitães da Areia, 2011.

Após a morte de seus pais, Dora assume a responsabilidade de cuidar do seu irmão Zé Fuinha, como se vê na imagem, a menina/mulher começou a desempenhar seus papéis logo em sua primeira aparição, adotando o espírito cuidador de uma mãe. Apesar da dor e de agora se ver sozinha no mundo, Dora se comporta de maneira muito corajosa e sai à procura de emprego e alimento.

A música-tema, escrita pelo cantor e compositor Carlinhos Brown, aparece logo na primeira aventura da menina, e em comunhão com o conjunto de cores das cenas, que unem os tons terrosos, amarelados, o branco, dentre outros, apresentam a doçura que Jorge Amado descreveu a menina que era neta de um italiano com uma negra, tinha entre seus 13 para 14 anos, muito bonita e já se formando mulher, tinha “olhos grandes, cabelo muito loiro” (AMADO, 1997, p. 159), características que Carlinhos Brown descreveu muito bem em sua música, “Dora, dourada, dos olhinhos tão bonitos, quem me dera dourar o sol”.



Figuras 4, 5 – Dora no trapiche.
Fonte: Filme Capitães da Areia, 2011.

Dora, em sua sofrida aventura pela cidade, encontra por intermédio de seu irmão os capitães Professor e João Grande, que se apiedam da condição da pobre menina e a levam para o trapiche. No primeiro momento, a menina é recebida e confundida com uma

“rapariga”, nas palavras de Pedro Bala, chefe dos *Capitães da Areia*, e isso desencadeia uma briga entre o bando, visto que uma parte do grupo quer se aproveitar da menina e a outra, quer protegê-la.

Apesar do medo, a menina demonstra bravura e consegue se livrar daquela situação, com a ajuda de seus novos amigos, Professor e João Grande, que a defendem com muita altivez. O episódio ocorre à noite e como não tem para onde ir, Dora é permitida por Bala a dormir por lá junto com seu irmão, mas, com a promessa de que no outro dia encontraria seu rumo, “é a regra”. A roupa de Dora e olhar da atriz Ana Graciela, que interpretou a personagem com tanta doçura, trazem inocência e ao mesmo tempo maturidade à Dora cinematográfica, o que já assinala a importância da menina dourada para o bando.



Figuras 7 e 8 – Dora mãe e amor.
Fonte: Filme *Capitães da Areia*, 2011.

Os dias passam e Dora continua no trapiche, a menina ganha a todos e com isso Pedro não consegue mandá-la embora. Nas imagens retiradas do filme de Cecília Amado, observa-se dois dos grandes papéis de Dora em sua frenética passagem na vida daqueles meninos. Na primeira imagem, Dora cuida do ferimento que Professor sofreu em sua defesa, o garoto não vê a menina apenas como uma amiga, e juntamente com Pedro Bala, compartilhará do amor por Dora.

Para Sem Pernas, assim como para Gato, Boa Vida, João Grande e os outros meninos do bando, Dora era “mãe”, talvez a figura mais importante para eles. Com sua chegada ao trapiche, a menina

trouxe a doçura e o acalento que há muito tempo aqueles meninos desconheciam. Dora cuidava de cada um, fosse catando piolhos, costurando suas roupas, dando conselhos, não importava o motivo, para eles, a menina era como uma mãe.



Figuras 9 e 10 - Dora, a Capitã da Areia.
Fonte: Filme Capitães da Areia, 2011.

A menina/mulher, que já desempenhava o papel de mãe, inclusive, na figura de número 10, acontece o primeiro momento em que Dora é chamada assim por João Grande, e que já dividia amores, demonstrou em uma espécie de busca ao sentido de sua nova vida, a astúcia para se também se tornar um Capitão da Areia e de desenvolver seu mais novo papel, o de irmã valente.

Com uma calça dada por Gato, faixa para apertar os seios e gel de cabelo, a então capitã se apresenta, na roda de capoeira, brinca e debocha saindo de lá com o mais novo apelido, “menino Dora”, como dizia Sem Pernas e confirmava Boa Vida. Com as histórias de Rosa Palmeirão na cabeça, a menina se tornava agora um dos corações valentes, lutando pela sobrevivência e pelos seus.

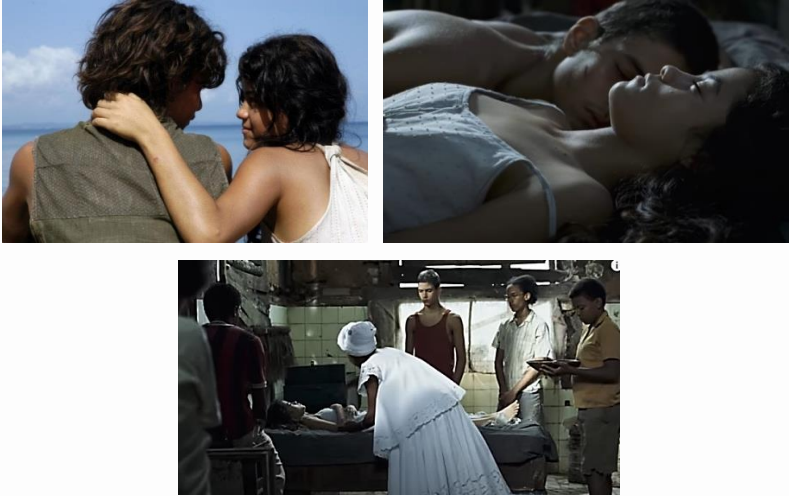


Figura 11,12 e 13 – Dora noiva, esposa e estrela.
Fonte: Filme Capitães da Areia, 2011.

Durante um dos trabalhos dos Capitães da Areia, Dora e Pedro Bala são capturados, Pedro é levado para o tenebroso reformatório e Dora, encaminhada para um orfanato. A distância dos meninos e a preocupação com seu grande amor, fazem com a menina adoça e nem mesmo os cuidados das freiras a fazem melhorar. Em sua fuga do reformatório, Pedro arma junto com o bando o resgate de Dora.

Ao sair do orfanato, a mãe-de-santo Don’Aninha reza na menina para assim ela ser curada. A cena em que o fato ocorre, Dora é velada pelo bando que acompanha a reza e sofre pelo pior, os meninos choram, ficam preocupados, o momento que se aproxima amedronta a todos, que antes órfãos, não queriam mais voltar a ser, o amor por Dora era genuíno, ela era o Dourado da vida, o afago, a irmã valente, a mãe.

O último papel de Dora em vida, foi o de esposa, a menina que se apaixonou por Pedro Bala e foi correspondida, teve como desejo em seus últimos momentos de vida, se tornar esposa de seu amado, o desejo é atendido. Mesmo em sua dor, a alegria toma conta da menina que inebriada entre o ir e ficar, ergue forças e se torna esposa de Pedro Bala, finalizando sua passagem pela vida dos Capitães da Areia.



Figura 13 – Dora Estrela. Fonte: Filme *Capitães da Areia*, 2011.

Como uma estrela de loira cabeleira, a menina que de repente ficou órfã e assumiu responsabilidades que sua pouca idade exigia, deixa no bando dos Capitães da Areia uma verdadeira revolução. Dora transgrediu o ser mulher e se tornou tudo o que precisou ser para si e para os que amavam, foi mãe, irmã, esposa, ser valente e adentrou no universo como a estrela da vida daqueles que sentiram sua passagem.

A valentia e coragem de Dora trouxeram para o bando a liberdade de ser quem quiser ser, sem receios, e Professor descreve para Zé Fuinha que o indaga sobre o destino dos *Capitães da Areia*, Professor: “Volta Seca vai para o sertão, virar cangaceiro valente”, “Pirulito vai ser padre e papa, primeiro papa pobre”, “Boa Vida vai continuar fazendo as músicas dele”, “João Grande vai abrir um bar”, “Gato só no bem e bom”, “Professor vai para o Rio de Janeiro, ser artista”, “Pedro Bala vai lutar pelo que tem de mais importante na vida, a liberdade”. Dora trouxe de volta o sonho e a esperança e como disse Professor, “Quando morre gente valente que nem ela, vira estrela”. (2011).

Considerações finais

O presente estudo permitiu uma reflexão acerca da representação da mulher, entendendo os caminhos que o gênero percorreu ao longo dos anos e como importante figura foi e é retratada na literatura e no cinema. Além disso, possibilitou a análise da obra literária proposta, sobretudo, da personagem que não carrega o título de personagem principal, porém, se desenvolveu de forma semelhante.

Mediante estudo das teorias apresentadas, o estudo da personagem, a crítica literária, as teorias da adaptação, foi possível conhecer o lugar ao qual designaram a mulher, como o ser frágil e delicado, amoroso e responsável por esse cuidado familiar, que por muito tempo lhe rendeu um lugar de inferioridade da sociedade, apesar da responsabilidade atribuída a elas com a família, o que internalizou nos que as rodeiam a necessidade de sua presença.

Por conseguinte, permitiu também a análise da mulher oposta à imposição social, as mulheres marginalizadas, que também desenvolvem e encaminham suas vidas, porém, com mais dificuldades. Essas mulheres também carregam a responsabilidade do afago, impostos socialmente, nesse caso, com mais dificuldades e pouco zelo, pois, sofrem as mazelas sociais que assolam suas vidas. A menina/mulher marginalizada tem no interior dos que a acompanham, a materialização dos papéis ditos femininos, a mulher que é mãe, irmã, esposa.

Por fim, foi possível conhecer a ambivalência dessas mulheres, a dualidade de seus papéis, a mulher que desempenha os papéis impostos a ela, como também, a bravura, a destreza e a inteligência que esse gênero, dito frágil, contrapõe. É necessário que assim como acontece nas adaptações contemporâneas, se escrevam e represente cada vez mais mulheres como Dora, doce, forte e valente.

Referências

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. 3. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, 2v

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kuhner. 11ª ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil LTDA, 2012.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 2. ed. São Paulo, SP: Ática, 1985

CAPITÃES da Areia. Direção de Cecília Amado. Brasil: Imagem Filmes. 2011. Disponível em: Capitães da Areia - Filme Completo - YouTube. Acesso em 20/05/2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005. Disponível em: A personagem do romance brasileiro contemporâneo: (unb.br). Acesso em 15 nov. 2021.

GALVÃO, WALNICE NOGUEIRA. Metamorfose da donzela-guerreira. *Dialogia*, São Paulo, v. 1, n. 41, p. 21-26 - Out/2002. Disponível em: Metamorfoses da donzela-guerreira | Galvão | Dialogia (uninove.br). Acesso em: 16 nov. 2021.

GOMES, Álvaro Cardoso. *Roteiro de leitura: Capitães da Areia*. São Paulo: Ática, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. 2º Edição. Florianópolis: Editora UFSC, 2013

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo, SP: Ática, 1976.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio, ou da educação*. Rio de Janeiro: Difel, 1979

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade*. 51º Edição. New York University, 2006.

TIBURI, M.; VALLE, B. *Mulheres, filosofia ou coisas do gênero*. Florianópolis: EDUNISC, 2008

CARTOGRAFIAS FEMININAS DA CIDADE DA BAHIA: UMA LEITURA DO ESPAÇO GEOGRÁFICO AMADIANO

Maria Livia Ferreira dos Santos
Márcia Rios da Silva

A Salvador moderna de Jorge Amado factualmente é a cidade que sinaliza mitos, signos, consistência e carisma; é a urbe na qual o fator histórico não é um circuito finalizado, que pode ser esquecido, abandonado. Indiscutivelmente, a cidade da cartografia afetiva do escritor é aquela em que se produzem “vivências” nas quais não se constroem seres sem referências e sem memórias.

No presente capítulo, o intuito é de construir uma breve cartografia afetiva da cidade, construída pelas mulheres, na perspectiva de buscar os territórios do centro da cidade como espaços de apropriação simbólica, existencial e afetiva dos sujeitos que ali operavam. Como lugares da própria convivência e da produção da coletividade. A discussão pretende explorar produções literárias amadianas que rompam seus campos e se expandam para fora de si, em um movimento de ruptura e transformação defendida por (Garramuño, 2014), Eduardo de Assis Duarte (2005), Rita Olivieri-Godet (2012). Estes são alguns dos autores e autoras em que é possível observarmos reflexões acerca da obra amadiana que contribuirão para o desenvolvimento da perspectiva de leitura aqui traçada - pois fazem uma análise da escrita de Jorge Amado como um todo, tocando em temas como mulheres, cidade, sexualidade e conflitos étnico-raciais.

Pretende-se aqui, nas seções propostas a produção de uma cartografia existencial, que seria uma análise socioespacial a partir da sensibilidade fotográfica do escritor em interpretar o espaço por meio

das histórias do seu povo. Sua habilidade em registrar por meio das palavras verdadeiros retratos espaciais que interseccionam poesia, arte, criatividade, denúncia social e compromisso histórico, insurgem nas espacialidades que forjaram a cidade de Salvador daquela época. Vamos falar em um primeiro momento de uma Literatura que transborda os limites literários e estéticos, a partir de personagens femininas, mulheres que vão cartografar alguns dos espaços geográficos soteropolitanos existentes entre as décadas de 1960 e 1970. No decorrer do texto, vamos apresentar a dimensão do direito à cidade, a disputa pelo solo, a violência policial e a criminalização da prostituição.

Jorge Amado nos apresenta o próprio olhar sobre Salvador, buscando inspiração em acontecimentos que o circundavam. Pode ser considerado, por isso, um grande cronista da cidade. Do mesmo modo que um repórter, partindo dos olhares, gestos, cheiros e sabores que compõem os espaços, ele agrega inventividade, misticismo, verdade e ficção, fazendo, de seu texto poesia do cotidiano. A cidade aparece então como elemento de importância e significado nas tramas do autor que apresenta seus registros, como quem tira uma fotografia, expressando uma forma de arte, que envolve o arranjo das palavras na captura do cotidiano do povo de Salvador.

Literatura que transborda: a escrita para além de si

A sensibilidade observada frente à realidade do outro, a pactuação com esse espectro tão diferente do seu, o sentimento de empatia e o potencial criativo que o povo pobre carrega desponta mais densamente, criando arranjos literários cada vez mais diversos e plurais na escrita do autor. No universo romanesco de Amado, inúmeras questões sociais são apresentadas e se atravessam, a exemplo das disputas de classe, das relações sociais e das questões sobre gênero. No universo da pesquisa, as protagonistas são mulheres do povo, trabalhadoras, retirantes que perseguem o direito de serem iguais a elas

mesmas, desvencilhando-se das convenções e assumindo plenamente seus desejos de ser e existir.

Florencia Garramuño, tece sobre essa Literatura que transborda o campo, para insurgir nas encruzilhadas epistêmicas, teóricas e simbólicas em múltiplas áreas do conhecimento. A autora fala sobre uma literatura contemporânea que enfatiza o transbordamento de alguns dos limites mais conspícuos que haviam definido o literário com relativa comodidade, pelo menos até os anos de 1960 (GARRAMUÑO, 2014). Florencia revela a necessidade de nos atentarmos a proposições que criem rupturas ao expandirem suas narrativas a lugares e sujeitos até então negligenciados pelos cânones. Ela segue afirmando:

Seria interessante fazer uma genealogia da literatura num campo expansivo, bem como estender conexões possíveis a outras formas em que a literatura tentou sair de si, antes ainda dos anos 1960. Interessa-me aqui centrar-me no transbordamento sistemático desses limites naqueles que considero alguns dos textos mais interessantes da literatura contemporânea, e analisar como esse desbordamento tem como consequência um pôr em xeque algumas definições muito formalistas do literário e da estética. Vou falar em princípio só muito superficialmente de alguns desses textos, mas gostaria que esta análise não fosse pensada como leitura destes poucos textos em particular” (GARRAMUÑO, 2014, p. 34).

Ao perspectivar discussões de gênero diante do grave silêncio que vigorou em boa parte do século XX, a literatura amadiana denuncia a condição feminina quando associada a processos históricos e códigos culturais notadamente opressores. Entre tais cruzamentos, o papel exercido pelas mulheres nas obras do escritor gira em torno da função erótica como força revolucionária e transformadora, conforme aponta Rita Olivieri-Godet (2014).

Jorge Amado busca expor as fraturas presentes entre as ações e o discurso, questionando o lugar da mulher na sociedade brasileira a partir de atravessamentos étnicos, culturais, religiosos, geracionais e

sociais, por exemplo (DUARTE, 2005). Amado nos convida a refletir que não é somente a ausência de recursos materiais que caracteriza grupos sociais como comunidades vulneráveis: a instabilidade das relações sociais também os fragiliza.

Cartografias da cidade da bahia

O romance *Os pastores da noite* (1964), foi um dos livros eleitos para o presente estudo, por apresentar importantes discussões sobre as contradições de nossa sociedade, trazendo à luz questões sobre a luta pela emancipação das minorias, a potência da cultura popular, o aparato policial como instrumento de controle e a perversidade das elites. Embora sejam homens os protagonistas do livro, a narrativa revela a existência e a intensidade de personagens femininas que desenham muitas das configurações da cidade, como por exemplo, a figura de Filó, moradora da Invasão do Mata Gato, como veremos a seguir:

Para a praia andava também dona Filó com cinco de seus sete filhos. Nos domingos não alugava nenhum, por mais dinheiro lhe oferecessem. Domingo era seu dia maternal, ficava o tempo todo com os meninos, dava-lhes banho, penteava-os, catava-lhes piolhos, punha-os limpos de dar gosto, almoçava com eles, uma comida melhorada, preparada por ela mesma, contava-lhes histórias. Pagava-se da semana inteira distante deles: durante o dia os meninos estavam ajudando mendigos, nas portas de igrejas ou pelas ruas, entrando nos restaurantes e nos bares, sujos e rotos, com ar de fome. Os dois mais velhos andavam pelo morro, jogando futebol num campo improvisado por detrás dos barracos. O segundo em idade tinha jeito para golquíper, não deixava passar bola, se Deus ajudasse podia vir um dia a ser profissional, ganhar um dinheirão (AMADO, 2009, p. 202).

Jorge Amado apresenta um retrato social, em que mulheres precisam lidar sozinhas com a maternidade, sem amparo dos seus

parceiros genitores, muito menos do Estado. Na citação, observamos a produção espacial, através das relações e dinâmicas registradas. O lugar social da mulher diante dos filhos, as relações simbólicas, afetivas e familiares, apresentam uma dinâmica própria. Filó e seus filhos sobreviviam através do trabalho informal precarizado, da rotina doméstica diária, da fome, mas, também das estratégias alternativas de sobrevivência.

Antes mesmo de discussões sobre o feminismo se adensarem na literatura brasileira, Jorge Amado assumirá o papel de apresentador de personagens femininas que, de alguma forma, transgrediam, questionavam ou até mesmo superavam códigos sociais. Podemos pensar em identidades que, mesmo produzidas em função de um sistema patriarcal, conseguiam evidenciar o desejo e o esforço de superar opressões, amar, trabalhar e sobreviver diante da impotência, ante o desafio de transformar o próprio destino. O romance *Os pastores da noite* (1964) aborda o processo de transformação espacial vivido por Salvador, sobretudo, a partir da década de 1960, período em que a cidade se expande mais intensamente para a região da Orla, evidenciando um processo de ocupação desordenado, ilegal e carente no tocante infraestrutura e serviços. No universo ficcional de Jorge Amado, o Morro do Mata Gato, representa esse território de disputa entre o povo sem moradia e as elites baianas, vinculadas a especulação imobiliária. Temos aqui o processo de gentrificação, alterando os arranjos espaciais e determinando como e por quem esses espaços podem ser ocupados, amparados sempre pela força policial:

Da praia chegavam correndo Dagmar, dona Filó e seus cinco filhos. Nada mais puderam fazer, os policiais haviam cumprido sua tarefa gloriosa, dos vinte e tantos barracos com sua variada mobília restavam apenas uns punhados de cinza dispersados pela brisa constante na colina. Filó ainda pôde gritar:

– Miseráveis! Cães do inferno!
Chico Pinoia ordenou:

– Embarca ela também...
(AMADO, 2009, p.202).

Ao refletirmos sobre a organização espacial das grandes cidades, importa saber que um dos processos muito comuns nos centros urbanos atende pelo nome de gentrificação - sobretudo na segunda metade do século XX. A gentrificação foi constantemente denunciada por Jorge Amado. O fenômeno fundamentalmente urbano consiste em uma série de melhorias físicas ou materiais e mudanças imateriais - econômicas, sociais e culturais - que ocorrem em alguns centros urbanos antigos, os quais experimentam uma apreciável elevação de seu *status*:

Este processo tem se desenvolvido nos países industrializados basicamente ao longo da etapa chamada pós-industrial ou pós-moderna, iniciada com o declínio do modelo socioeconômico industrial tradicional a partir dos anos de 1970. Caracteriza-se normalmente pela ocupação dos centros das cidades por uma parte da classe média, de elevada remuneração, que desloca os habitantes da classe baixa, de menor remuneração, que viviam no centro urbano (BATALLER, 2012, p. 10).

Considerada uma ação de higienização social, a gentrificação expulsa moradores pobres de regiões centrais da cidade e com potencial comercial ou turístico, de maneira compulsória, sem considerar direitos essenciais à moradia, mobilidade e segurança - esta é um viés importante de leitura para “*Os pastores da noite*” (1964).

Territórios da segregação: a Salvador dos excluídos

No início dos anos 1960, Salvador passa a ser considerada marco de uma urbanização concentrada, abrupta e excludente. Acerca do processo de ocupação da cidade de Salvador nas décadas 1960 e 1970, *Os pastores da noite* (1964) e *Tereza Batista cansada de guerra* (1972)

ilustram, entre tantos outros elementos, a disputa desigual pelo solo da cidade e os processos de gentrificação do centro antigo, ao mesmo tempo em que a luta pela emancipação social acontece. A ocupação do morro Mata Gato, espaço ficcional nos arredores do bairro de Amaralina, é o local que indica o processo de expansão em direção a orla pelos sem moradia, o que desencadeia conflitos sociais e políticos.

De forma similar, o romance *Tereza Batista cansada de guerra* (1972), reunia características, como a luta por direito à cidade e à propriedade urbana, além da mobilização social a exemplo das reivindicações por melhores condições de trabalho e por igualdade de gênero. A protagonista Tereza Batista vai revelar muitas das geografias socioespaciais da cidade de Salvador, ao questionar desigualdades de renda, moradia e acessibilidade na cidade da Bahia de Jorge Amado. Escrito no auge da ditadura militar, *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) tem, em um dos seus tensionamentos, a evidência de que mesmo no ofício da prostituição, com a desocupação forçada da zona do meretrício, é possível pautar direitos e mobilizar comunidades inteiras de mulheres. A seguir, temos mais uma fotografia realizada por Jorge Amado, mais uma peça para o painel de capturas que nos auxiliam a compreender como Salvador era forjada a partir de experiências femininas e ancestrais.

Não, não reina a calma, ledo engano do valoroso comissário. Na zona, a boataria cresce, desbragada. O delegado Cotias retira-se para merecido repouso, nos olhos a dupla visão das mulheres seminuas atiradas como fardos no xilindró, e do comissário Labão prelibando divertida noite de pagodeira, visão incômoda a reduzir a euforia da vitória. Ao cruzar a praça Castro Alves constata existir absoluta tranqüilidade na Barroquinha, onde os guardas rondam. Tudo terminou, ainda bem. Noite, ao mesmo tempo, exaltante e deprimente, suspira o bacharel. Enquanto o delegado vai dormir posto em sossego, a notícia das violências e prisões circula, rápida, pelos becos e ruas, castelos e pensões, penetra nos bordéis, nos cabarés, nos bares. Dona Paulina de Souza escuta dramático relato da boca de um freguês, recorda as palavras de Ogum Peixe Marinho ditas na véspera: quem não

arrisca não petisca. Quando chegará a vez do Pelourinho? Por ora, avisa às raparigas: – Quem se encontrar com criatura da Barroquinha, diga que pode vir fazer a vida aqui, enquanto as coisas não se decidem (AMADO, 1972, p. 389).

Os centros das cidades proporcionam, como também afirma Joana Corona (2007, p. 8) “muitos espaços de sociabilidade, combinando relações de negociação e de solidariedade, além de propiciar a possibilidade de resolução de diversas obrigações cotidianas e de lazer nos serviços que são encontrados somente nas regiões centrais das cidades [...]”. Gomes (1995, p. 75), sobre a prostituição no centro da cidade, afirma:

Enfim, não somente um roteiro de viver o centro, mas viver também em termos de descoberta de uma série de coisas, uma geração nossa que nos anos 60 - 66 frequentou a “prostituição do Pelourinho”, “prostituição do centro”. Na época existia a brega, e os garotos de 14, 15 anos iam ao brega. Evidentemente que tinha um mapeamento da zona. Havia o Maciel de Baixo, aí era coisa para homem, menino não entrava. Quer dizer, negócio de Maciel já era barra pesada. Mas havia outras bregas, boates que eram frequentadas e onde havia ordem.

A “Contravenção de Vadiagem” é uma lei que foi historicamente utilizada também em todo o Brasil para perseguir prostitutas. Diversos estudos sobre a prostituição apontam a prisão de prostitutas a partir dos fundamentos dessa lei de contravenções. Apesar de algo bastante semelhante existir desde a abolição da escravatura, de modo a disciplinar a mão-de-obra negra recém liberta, na transição do escravismo para o capitalismo no Brasil, a contravenção penal de vadiagem aqui colocada foi constituída a partir de 1942 (CHALHOUB, 1986). Segundo Sarah Feldman (2010, p. 189), “o Código Penal aprovado durante o período autoritário do Estado Novo ampliou diversos poderes do aparelho policial e legitimou o poder da polícia acerca das prostitutas”.

Não foram encontradas estatísticas que pudessem demonstrar, com maior precisão, a composição étnica do grupo de mulheres

envolvidas na prostituição naquele momento em Salvador. Contudo, é possível supor que grande parte desse grupo era composta por mulheres de cor. Em primeiro lugar, porque parcela considerável da população feminina era de negras e mestiças. Em segundo, porque nesta capital não se verificou, a exemplo do Rio de Janeiro e de São Paulo, intensa imigração de prostitutas estrangeiras. Em terceiro lugar, porque, apesar de haver lacunas nas séries documentais consultadas, os dados existentes indicam a predominância de mulheres não-brancas no exercício do meretrício. Isto não quer dizer que não houvesse mulheres brancas, apenas que estas eram em menor número. Na citação a seguir, identificamos elementos notadamente opressores, impostos a existências de muitas mulheres:

Tereza viera com o médico para fugir às ameaças do ricoço, para evitar perseguições, não ser de novo escorraçada e batida, acreditando estouvadamente na possibilidade de serena temporada, sem obrigações nem compromissos maiores. Melhor teria feito retornando a Maceió ou a Recife para exercer de mulher-dama, não lhe faltaram propostas durante a excursão; donas de pensão, casteleiras, caftinas aos montes atrás dela. Recusara as ofertas, tentando manter-se com os proventos de dançarina, mas nos cabarés a paga é mísera, quase simbólica, não passando canto e dança de coberturas para uma prostituição mais cara, menos declarada e patente; tolice querer viver do trabalho de artista, valendo tão-somente o título e as palmas para cobrar mais caro o michê (AMADO, 1972, p. 211).

O caráter comercial e portuário de Salvador apresentava-se também como um espaço privilegiado para a profissionalização dessa atividade, constituindo-se, assim, uma alternativa remunerada para o grande contingente de mulheres pobres. O censo demográfico de 1920, por exemplo, demonstra que cerca de 83,90% das mulheres não estavam inseridas no mercado formal de trabalho, tipicamente masculino, sendo estas incluídas nos tópicos referentes a “profissões domésticas ou mal definidas” e “não declaradas ou sem profissão”.

Estes grupos englobavam, entre outros, as mulheres no exercício da prostituição (SANTANA, 1996). Foram inúmeras as mulheres que marcaram a trajetória das narrativas do autor, sendo muitas vezes expostas a partir de uma atmosfera fantasiosa e hipersexualizada. Elas desenhavam histórias de autoafirmação, coragem e resiliência.

Considerações finais

Como singularidade, a proposição presente, recorre à geografia e à literatura para problematizar questões sobre a vida das mulheres e das mulheres negras em especial, no que se relaciona às formas com que elas ressignificam os espaços da cidade da Bahia. Apesar da vasta fortuna crítica de Jorge Amado, falar sobre as geografias afetivas que significam os fazeres simbólicos e ancestrais, a inventividade, os códigos de solidariedade e afetos que transitam nas experiências vividas por essas mulheres não é algo que tenha ainda sido explorado suficientemente.

Conclui-se, assim, que as personagens femininas que gravitam as narrativas de Jorge Amado são produtoras de espacialidades extremamente significativas no fazer geográfico da cidade de Salvador da Bahia. A poesia de Jorge Amado imbrica ficção e realidade, criando uma crônica que traduz a fragmentos da vida experienciada por essas mulheres. Focalizando esses sujeitos normalmente à margem da vida social, o autor lhes confere força para subverter a ordem estabelecida e inaugurar novas formas de celebração da vida e da liberdade. O lugar de Jorge Amado remete aos subterrâneos da cidade, povoados pelos excluídos e rejeitados, que criam e reproduzem gestos aprendidos ou herdados. Intersecções que acontecem diuturnamente, em contínuas interações e nas mais diversas travessias, mobilizando estruturas e desenhando uma nova geografia das mulheres.

Referências

- AMADO, Jorge. *Tereza Batista cansada de guerra*. Bahia: Martins, 1972.
- AMADO, Jorge. *Os pastores da noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BATALLER, Maria Alba Sargatal; BOTELHO, Maurilio Lima. O Estudo da Gentrificação. *Revista Continentes*, [S.l.], n. 1, p. 9-37, jul. 2012. ISSN 2317-8825. Disponível em:
<http://www.revistacontinentes.com.br/index.php/continentes/article/view/5> Acesso em: 03 abr. 2021.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim - o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura, política, identidades*. Belo Horizonte, UFMG, 2005.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras. Turismo, identidade e consumo cultural. In: FERNANDES, Ana. (Orgs.). *Pelo Pelô: história, cultura e cidade*. Salvador: EDUFBA, 1995. p. 47-58.
- OLIVIERI-GODET, Rita. A dimensão da ética intercultural na obra de Jorge Amado. *Amerika*, Rennes, n. 10, s.p., 2014. Acesso em: 4.abr.2021. Disponível em:
<http://journals.openedition.org/amerika/4683>
- SANTANA, Nélia de. *A prostituição feminina em Salvador (1910-1940)*.115f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996. Disponível em:
https://ppgh.ufba.br/sites/ppgh.ufba.br/files/9_a_prostituicao_femini_na_em_salvador._1900-_1940.pdf Acesso em: 28 de abril de 2020.

BREVES REGISTROS AUTOBIOGRÁFICOS DAS RELAÇÕES DE JORGE AMADO COM O CINEMA NACIONAL A PARTIR DO LIVRO *NAVEGAÇÃO DE CABOTAGEM*

Orlando Jose de Sousa Leite
Douglas De Sousa

É perceptível a revolução no universo literário e cinematográfico protagonizado por Jorge Amado, pois sua criatividade e inovação surpreenderam e surpreendem até hoje inúmeros leitores e telespectadores que decidem adentrar nas criações e recriações amadianas. Tais características explicam o motivo de alguns autores entenderem Amado como alguém que “ajudou a inventar o Brasil”. Ao observar fotos, documentários e entrevistas referentes à trajetória de Jorge Amado, percebemos com precisão os detalhes de seu primeiro contato com a cinematografia brasileira e sua evolução dentro desse universo. Como De Sousa afirma:

Um grande número de leitores, seguidores, admiradores, recriações de sua obra, músicas, pinturas, esculturas e tantas outras expressões artísticas e culturais surgiram a partir dos seus enredos, compuseram-se a partir das suas criações. Jorge Amado, como considera João Ubaldo, ajudou a inventar o Brasil (SOUSA, 2017, p. 21).

Na década de 30, Jorge Amado teve seu primeiro contato com o cinema nacional como jornalista, roteirista e redator chefe, o que a princípio não lhe proporcionava tanto retorno financeiro, mas lhe concedeu a oportunidade de adentrar nesse universo cinematográfico, que, mais tarde, impulsionaria suas criações por meio das adaptações. Nesse sentido, o relacionamento de Amado com a sétima arte fica mais

evidente ao entender a proporção do alcance dessa mídia audiovisual e a aceitação do público das obras amadianas, como enfatiza Sousa (2017) na seguinte citação: “Na esteira em que analisamos o percurso literário e pessoal do autor Jorge Amado enviesado ao tema do cinema nacional, é preciso retornar o ano de 1933”, o que, segundo o próprio autor, é a data “mais precisa” do seu “início de relacionamento” com a sétima arte.

É notória a vasta abrangência das obras de Jorge Amado e sua contribuição para a implantação do cinema nacional desde os primeiros escritos do autor até o ápice da sua carreira, quando se tornou mundialmente conhecido, tanto no universo literário quanto pelas adaptações de sua obra. Para traçarmos as relações de Jorge Amado com o cinema nacional é necessária uma análise minuciosa das obras amadianas, além de compreender os relatos memoriais do próprio autor, de sua participação e contemplação dos primeiros passos do cinema no país e outros episódios de sua vivência expostos em seu livro: *Navegação de cabotagem*. Além disso, acrescenta-se também a esse estudo o conhecimento investigativo e literário de pesquisadores da vida e obra de Jorge Amado, relacionando suas interpretações de determinadas situações da vida do autor com fatos descritos por ele em seu livro autobiográfico.

O livro *Navegação de cabotagem* começa a ser produzido com o objetivo de pontuar algumas memórias da trajetória de vida do autor. No entanto, visto que Amado viveu praticamente todo o século XX, é perceptível, inclusive pela quantidade de páginas dessa obra, que o conteúdo vai além de memórias, pois estabelece uma relação entre literatura, contexto social e implantação do cinema nacional, conforme lemos a seguir:

A ditadura do Estado Novo fecha-me as portas, dificulta oportunidades de trabalho, tentei São Paulo, sem sucesso. Escrevo sob pseudônimo para; Carioca e Vamos Ler!, revistas do grupo de A Noite, meus amigos Magalhães Junior e Antônio Vieira de Melo facilitam-me uns caraminguás semanais. Redijo diálogos para chanchadas, colaboro com Alinor de Azevedo e Moacyr Fenelon em cenários para filmes da Atlântida, Carmen Santos, a inesquecível, compra-me os direitos cinematográficos de Mar morto. Faço de um tudo e mais que tudo participo da atividade do pecê (AMADO, 2012, p. 283).

Diante disso, é notório que o próprio autor relata, na citação, a situação em que viveu no período de ditadura, enfatizando a escassez de oportunidades de trabalho para ele e também para outros escritores que, quando conseguiam trabalhar, ganhavam pouco ou quase nada. Apesar de seu trabalho como jornalista e redator chefe, ainda assim passava por grandes dificuldades financeiras. Nesse sentido, para Amado, uma oportunidade de melhor remuneração seria a indústria cinematográfica que estava surgindo e ganhando espaço no país:

Seja na venda de seus direitos autorais, redigindo diálogos para chanchadas ou assinando cenários de filmes, a remuneração é garantida e lucrativa. A reviravolta na carreira do escritor acontece com a primeira compra dos direitos autorais de seus livros por sua amiga, atriz e proprietária da Brasil Vita Filmes, Carmem Santos (SOUSA, 2017, p. 35).

Sousa (2017) enfatiza na citação exposta como Amado iniciou sua trajetória no cinema nacional, na qual intencionava a obtenção de recursos financeiros. Quando escrevia ou redigia apenas para fins lucrativos, sua caminhada que, a princípio, aparentava superficialidade, ganhou visão à medida que reconheceu a proporção de que alcançaria o cinema no Brasil.

O início da trajetória de Jorge no cinema em busca de melhor remuneração certamente atendeu suas expectativas, mas, ao entrar no mundo cinematográfico, Jorge Amado começou a ser divulgado e cresceu no país junto com a indústria do cinema que avançava. O

ficcionista então percebeu que investir tempo, serviço e obras no cinema nacional trariam mais que retorno financeiro, pois essa atividade proporcionava a possibilidade de expor suas ideias, crenças e críticas sociais para um grande público em massa, inclusive analfabetos, que no Brasil da época era gigante o número.

Assim, à medida que o cinema era apreciado pela população brasileira, Amado se tornava referência ao ser lido e assistido em todo país pelas pessoas que sua literatura retratava. Agora, além do grande público de leitores que Amado tinha, milhares de pessoas analfabetas poderiam ter acesso as suas adaptações por meio das grandes telas do cinema, crescendo, desse modo, sua relação com a população e seu relacionamento com o cinema.

Contudo, apesar do bom relacionamento com o cinema nacional, Amado considerava a adaptação uma "violência contra o autor" e até desencoraja no seu livro autobiográfico os escritores iniciantes a verem de perto as adaptações, como é perceptível na citação abaixo:

Repito o que eu já disse e escrevi: a adaptação de um romance para qualquer outro meio de comunicação é sempre uma violência contra o autor. Por melhor que seja a adaptação, haverá sempre algo fundamental que se modifica, diminuiu ou cresce, se deturpa ao ser transferido das páginas do livro para o palco ou para as telas, a grande do cinema ou a pequena da televisão (AMADO, 2012, p. 201).

Nessa perspectiva, mesmo sendo bem remunerado e ganhando visibilidade nacional, Amado tinha suas ressalvas acerca das adaptações, porque alegava que elas nunca saiam exatamente da forma que foram escritas nas páginas dos livros, chegou a caracterizar na citação acima como uma “violência contra o autor”, aconselhou ainda no mesmo capítulo algo bem inusitado: “Se você não quer sofrer com a adaptação de seu romance, meu confrade, não assista o filme, a novela, a peça ou a desgraça” (AMADO, 2012, p. 202).

A partir daqui surge à inquietação: se era uma “tortura” para o autor assistir as adaptações de suas obras, tendo em vista as modificações que sofreria, por que então permitir tais adaptações? Qual o objetivo de Amado ao autorizar que tais obras fossem recriadas e reproduzidas? Seria somente por causa da remuneração proporcionada a ele? O próprio autor respondeu essas perguntas:

Então por que você permite que adaptem seus romances se sabe que vai sofrer? Por três motivos, volto a responder, os três de igual importância. Começo por constar que mesmo as piores adaptações naquelas que mais se distanciam da obra original, de seu conteúdo e sua verdade, algo resta do que o escritor decidiu transmitir, quase sempre o essencial, essa é a primeira razão (AMADO, 2012, p. 202).

Jorge Amado, portanto, tinha como objetivo, ao divulgar seu trabalho nas telas dos cinemas, tornar conhecida a mensagem principal de seus romances. Apesar das grandes modificações sofridas, ele entendeu que a essência da mensagem prevalecia. Nesse sentido, a possibilidade de divulgar sua obra motivou Amado não somente a aceitar, mas até mesmo a participar de algumas recriações e revisões do seu trabalho para ser adaptado, como é o exemplo de: *Tenda dos milagres* uma obra em que o próprio autor teve a oportunidade de revisar juntamente com Nelson Pereira dos Santos o roteiro do filme.



Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos escrevendo o roteiro do filme *Tenda dos Milagres*, Salvador, 1975
Foto: Zélia Gattai.

Observamos, pela fotografia, o ápice do relacionamento de Jorge Amado com a cinematografia brasileira, sua atenção voltada aos escritos, as suas sugestões e conselhos mostram o desejo, não somente de proporcionar um ótimo enredo, mas de garantir o máximo de informações na íntegra dentro da obra.

Nelson Pereira dos Santos e Jorge Amado, ao trabalharem em prol do desenvolvimento cinematográfico brasileiro, ajudaram a tornar reconhecidas internacionalmente obras que eram consideradas de difícil acesso para pessoas de outros países e para brasileiros de condição social limitada ou analfabetos.

A acessibilidade que trouxe ao seu conteúdo, foi outro motivo para Amado abraçar as obras audiovisuais e defender o cinema brasileiro no Congresso Nacional, com a criação de leis que favoreciam o crescimento do cinema nacional, quando então deputado federal. Agora não é necessário saber ler ou comprar um exemplar de seu trabalho para ter acesso ao seu conteúdo. Percebemos aqui a amplitude da visão de Amado em uma época de um número espantoso de pessoas sem acesso à leitura, o romancista abriu mão da integralidade do que produzia para aumentar o alcance do seu trabalho, como ele próprio

comenta no seu livro *Navegação de Cabotagem*: “Em segundo lugar por que a obra literária alcança alguns milhares de leitores [...] Enquanto isso os filmes, séries e novelas de televisão são vistos por milhões de telespectadores, incluindo milhares e milhares de analfabetos sem acesso ao livro” (AMADO, 2012, p. 202).

Jorge Amado tornou-se conhecido também pelo público que ele tanto citou em suas obras, aqueles que a sociedade rejeitava, considerados, por muitos, a minoria, mas que ao assistirem e se identificarem com as criações romanescas de Amado, perceberam a partir de então que esse grupo era maior do que se previa. Assim, apesar de oprimidos ou rejeitados socialmente, tornaram-se gigantes na perspectiva amadiana. Outra razão que é necessário pontuar nas palavras do autor para venda de direitos autorais para o cinema é a seguinte: “Para ser honesto devo acrescentar o terceiro motivo, também substancial; sou um escritor que vive exclusivamente de direitos autorais, proveniente de edições, traduções e adaptações dos meus livros, não tenho outra fonte de renda” (AMADO, 2012, p. 202).

Amado foi um dos poucos autores brasileiros que conseguiu viver exclusivamente do seu trabalho como escritor, mesmo em uma época de tantas pessoas analfabetas, de um número baixo de público leitor e consumidores de literatura.

Jorge Amado descobriu uma outra perspectiva ao disponibilizar suas obras para serem adaptadas, entendeu que a adaptação, na verdade, é uma recriação, usando assim a obra anterior apenas como inspiração para construir uma nova. Sendo assim, a nova obra criada, agora, para o universo audiovisual, também traria consigo características do adaptador e de toda equipe que auxiliasse na reprodução, o receio de Amado era em relação ao cuidado que os “novos criadores” teriam ao reproduzir algo tão cuidadosamente produzido por ele.

A carreira artística de Amado no cinema nacional se dá de diferentes formas, por exemplo: em *Gabriela* (1975) Amado é o escritor que vende os direitos autorais; em *Tenda dos milagres* (1977), além de

escritor, também ajudou a adaptar, produzir o roteiro; em *Tieta do Agreste* (1996) até ator ele se tornou, ao aparecer como figurante na abertura da adaptação, como é possível observar na imagem a seguir:



Jorge Amado na abertura da novela *Tieta do Agreste*, em 1996

Ao se envolver de diferentes formas com o cinema, seja escrevendo, atuando, adaptando ou até mesmo criando leis que favoreçam a sétima arte no Brasil, fica evidente que Jorge Amado queria sua essência na obra recriada, mas o que fica mais evidenciado é seu amor pela sétima arte. Amado decidiu ter ambas as funções para aproximar ainda mais a obra de sua ideia original. Ele utiliza-se da seguinte argumentação:

Ao escrever um romance realizo trabalho artesanal, sou um artesão tentando alcançar a arte literária. Quando inicio um livro somos apenas eu, a máquina de escrever, o papel em branco. Esse caráter artesanal desaparece quando o romance é adaptado: cinema, rádio, televisão são o oposto do artesanato, são indústria e comércio, o produto a ser oferecido, a ser visto ou ouvido (e não lido) deve corresponder às exigências do mercado [...]. Da realização de um filme participa pequena multidão: o produtor, o diretor, o cenarista e o cenógrafo, os diretores de fotografia e de som, o compositor, os músicos, os intérpretes, os técnicos de toda espécie, de iluminação, de vestuário e bote gente nisso, um nunca acabar. Na televisão

acresce a audiência, o público, os telespectadores que, sentados ante os vídeos exercem influência decisiva: um simples figurante se cai no gosto do público pode passar a personagem principal, as tramas se desdobram em função da audiência. O autor do romance sente-se agredido a cada instante, de repente não mais reconhece sua obra (AMADO, 2012, p. 201).

Por fim, percebe-se o cuidado de Amado ao escrever de forma "artesanal" seus textos, que seriam reproduzidos futuramente, o mesmo cuidado ao escrever é observado em suas adaptações. Jorge aceitou "perder" parte da essência para "ganhar" na divulgação, vendendo assim mais que textos, seu objetivo principal era a disseminação de ideias e restauração da voz popular. Agora milhares de telespectadores seriam instigados a ver os pobres, negros e putas que a sociedade tentava ignorar.

Considerações finais

Um dos motivos de Amado impactar tantas gerações foi e continuou sendo, até sua última contribuição literária, seu desejo de expor e defender as minorias sociais, econômicas religiosas e étnicas. A partir das suas obras literárias, passou a dar voz às minorias e reconhecer a importância de todas as classes sociais e religiosas para compor o país. Amado, desde a sua primeira obra, *O País do Carnaval* (1931), sempre usou a representatividade brasileira como inspiração e garantiu que a ideia prevalecesse nas obras audiovisuais. Assim, as pessoas excluídas do âmbito social passaram a se sentirem parte da essência nacional ao se colocarem na frente da tela de televisão ou cinema e verem a sua realidade exposta em todo o Brasil e até mesmo fora dele, como relata Sousa:

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 (SOUSA, 2017, p. 91).

É provável que a paixão de Amado pelo público que ele representava foi o principal motivo da sua busca por outro meio de divulgação e expansão de sua obra. O que possibilitou parte da sua grandeza e reconhecimento foi justamente a sua disponibilidade de ingressar nesse mundo artístico da cinematografia que, até então, para ele e para o Brasil, era novo, mas quanto mais aprendia, maior desejo tinha de fazê-lo produtivo durante seu percurso de vida

Jorge Amado, portanto, revolucionou o cinema nacional ao se posicionar em defesa das minorias através das suas criações adaptadas às telas, porque o cinema mudou vidas dentro e fora da nação. Amado denunciava não somente a condição social das minorias, mas também a realidade que ele viveu, por isso era possível enxergar a veracidade em suas palavras ao narrar episódios que se assemelhavam ao Brasil real.

Amado foi um dos grandes incentivadores do cinema brasileiro, sua trajetória surpreende pela criatividade e visão à frente da sua própria geração, com imensurável força e entusiasmo na divulgação dos seus ideais, que vão para além dos livros, se faz igualmente presente nas telas.

Referências

AMADO, Jorge. *Navegação de Cabotagem*: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Abril, 2009.

SOUSA, Douglas Rodrigues de. *Tenda dos milagres*: romance, roteiro e filme: recriação e presença. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017, 253 f.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ENTRE EMBARQUES E DESEMBARQUES NO TREM DA LESTE BRASILEIRA, A BEXIGA

Pedro Dorneles da Silva Filho
Luan Sabino Siqueira

O presente artigo surgiu, em sua primeira versão, como trabalho de conclusão do curso Literatura e Pandemia, ofertado pela Professora Dr^a Flávia Amparo, na disciplina História da literatura e crítica literária, no Programa de pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, durante o período 2021.2. Nele, propomos uma leitura crítica das representações de epidemias de varíola presentes no universo ficcional criado por Jorge Amado. Para tanto, elegemos como objetos literários os romances *Capitães da areia* (1937) e *Tereza Batista cansada de guerra* (1972). Trinta e cinco anos separam a publicação de uma obra e outra; porém, os modos de representar essa experiência epidêmica, em ambas as produções, são fortemente consonantes.

Capitães da areia é um dos romances mais conhecidos de Jorge Amado. Escrito na década de 1930, traz em seu bojo a temática do menor abandonado, fato decorrente das profundas desigualdades sociais que assolavam o país naquele momento. A obra é protagonizada por um grupo de meninos em situação de rua, liderado por Pedro Bala. São diversas as andanças e episódios vivenciados por esses meninos ao longo da narrativa, marcada pela poética da coletividade/solidariedade e também pela dureza da fome, exclusão e precariedade. Deteremos nossas atenções em dois capítulos da obra nos quais é representada a experiência epidêmica da varíola.

Publicado em 1972, *Tereza Batista cansada de guerra* é um romance de Jorge Amado que traz o protagonismo feminino de Tereza, uma jovem que passou por várias batalhas ao longo da vida. Órfã, criada pela tia, Tereza primeiramente é vendida como mercadoria aos 12 anos de idade ao Capitão Justiniano Rosa, homem perverso que a maltrata profundamente. Dele se livra, mas não da sina de ter que guerrear. Enfrenta epidemia de varíola, é presa, migra de Aracaju para Salvador, passa a frequentar o baixo meretrício da cidade, sendo desafiada pelas mais dolorosas circunstâncias da vida. A saga de Tereza é revestida por um tom épico e heroicizante, que se confirma com a caracterização da incansável guerreira, que possui elementos arquetípicos da divindade africana OYÁ/ IANSÃ, enfrentando os descaminhos da vida sempre com altivez. A fim de cumprirmos o objeto do presente artigo, analisaremos a passagem intitulada na obra como “ABC da peleja entre Tereza Batista e a *Bexiga* negra”, em que também a epidemia figura como um mal a ser vencido pela heroína amadiana.

Vulgarmente conhecida como *Bexiga* ou *Bexiga* negra, a varíola foi uma doença muito presente na realidade brasileira no final do século XIX e início do século XX, o que fez com que o romancista baiano se valesse desse mote temático para ficcionalizar os diferentes modos (subjetivos, religiosos, sociais e políticos) de se lidar com o problema.

Para o desenvolvimento das investigações aqui propostas, partiremos da perspectiva de que a doença, nos romances, aparece não apenas em sua dimensão patológica, mas sobretudo em sua dimensão metafórica, simbólica, revestida de significados culturais e sociais. Com isso, acionaremos um arcabouço teórico que conta com análises realizadas a partir da fortuna crítica da obra amadiana, além de obras que refletem acerca das questões que envolvem o tema da epidemia como *Explaining epidemics and other studies in the history of medicine*, de Charles Rosenberg; *Doença como metáfora*, de Susan Sontag; e *A vida não é útil*, de Ailton Krenak, entre outras contribuições.

A partir dessa ampliação do olhar, procuramos perceber como esses episódios sociais são documentados na poética operada por Amado na tessitura romanesca e, na esteira reflexiva, localizar a aliança promovida pelo escritor entre ética e estética. Dessa forma, pretendemos com esse trabalho, em alguma medida, apontar para a atualidade da obra amadiana, procurando refletir quais sentidos evocados em sua literatura lançam luz para se pensar, sob diferentes perspectivas, no modo como temos realizado a nossa travessia da experiência pandêmica da COVID-19.

Capitães da areia: “Alastrim” e “Filha de bexiguento”

Capitães da areia foi publicado em 1937, ano emblemático na história do Brasil, quando Getúlio Dornelles Vargas assume o poder e instaura o regime do Estado Novo. Filiado ao Partido comunista, imbuído dos ideários marxistas, o jovem Jorge Amado é perseguido pela ditadura de Vargas e acaba tendo números expressivos de exemplares de seus romances incinerados em praça pública, por serem considerados “livros propagandistas do credo vermelho”.¹

A imagem da nação brasileira propalada pelo governo getulista como promessa de futuro, progresso, avanço industrial e urbanização, é friccionada pelos romances da geração de 1930, cuja ficcionalização de outras realidades expõe os problemas vigentes no país: a exclusão social, a miséria e a desigualdade. A produção literária de Jorge Amado dessa década, especialmente as obras *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935) e *Capitães da areia* (1937), são revestidas por uma alta voltagem ideológica, em que a luta proletária é operada pela urgência da greve, reiteradamente posta na tessitura do texto como o meio mais efetivo de se desmontar o capitalismo instaurador das profundas desigualdades sociais. Os enredos e as personagens são construídos a partir das

¹ Cf. Jornal Estado da Bahia, Salvador, 17 dez. 1937, p.3.

dicotomias opressor/oprimido, ricos/pobres, brancos/negros, cidade alta/cidade baixa, burguesia/proletariado, o que faz com que, inegavelmente, sejam categorizados como romances proletários, sendo *Capitães da areia* um desses romances de denúncia contundente.

Nos episódios da narrativa em que ocorre a representação da varíola, podemos notar uma explícita diferenciação entre a maneira como a experiência epidêmica foi vivenciada por pobres e ricos. A divisão geográfica da própria cidade de São Salvador, representada no romance, aponta para essa disparidade social. A vacina chega primeiramente na cidade alta, onde vivem os ricos, enquanto na cidade baixa, os pobres são acometidos pela doença e encaminhados para a morte em estado deplorável nos recônditos apodrecidos dos lazaretos, de onde nunca mais voltam. Além disso, podemos destacar a intervenção da figura cosmogônica do Orixá Omulu, senhor da vida e da morte, segundo a mitologia africana, regulador das doenças e das pestes espalhadas pelo mundo, como bem aponta o narrador:

Omulu mandou a bexiga negra para a cidade. Mas lá em cima os homens ricos se vacinaram (...) a varíola desceu para a cidade dos pobres e botou gente doente, botou negro cheio de chaga em cima da cama. Então vinham os homens da Saúde Pública, metiam os doentes num saco, levavam para o lazareto distante (...) Como a bexiga já estava solta (e era terrível a bexiga negra), Omulu teve que deixar que ela realizasse sua obra. Mas como Omulu tinha pena de seus filhinhos pobres, tirou a força da bexiga negra, virou alastrim, que é uma bexiga branca e tola, quase um sarampo. Apesar disto, os homens da Saúde Pública vinham e levavam os doentes para o lazareto, (...) onde morriam sem ninguém saber. (AMADO, 1991, p. 123).

Contando com a ajuda do orixá, os pobres são acometidos por uma variante da varíola menos agressiva, que deixa sequelas menos drásticas, designada Alastrim, vulgarmente conhecida por *bexiga* branca. Apesar das mortes recorrentes daqueles que eram levados para o lazareto (geralmente os mais pobres), o narrador nos mostra o quanto a

intervenção religiosa, via figura do orixá, acabou por atenuar a gravidade da doença para essas personagens.

Alguns anos antes da publicação do romance, em 1919, a cidade de Salvador foi acometida por uma epidemia de varíola e algumas notícias circularam pela imprensa sobre esse ocorrido. Muito provavelmente Jorge Amado, quando da escritura do romance *Capitães da areia*, em 1937, recorreu a informações dessas fontes, assim como relatos e até mesmo experiências epidêmicas outras, para ficcionalizar o problema e, dessa maneira, reservar dentro de seu texto artístico a representação de episódios como esse. Nesse sentido, podemos perceber a conexão direta entre a produção do romancista com as demandas históricas e sociais experimentadas em seu tempo. Adiante, seguem duas reportagens da imprensa de Salvador do ano de 1919:

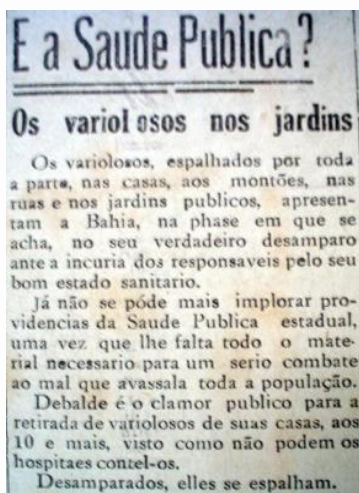


Figura 1: E a Saúde Pública? Os variolosos nos jardins. Fonte: O Imparcial, 30/10/1919, p.1

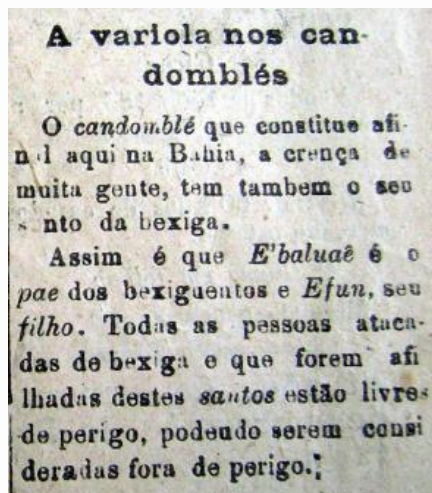


Figura 2: A varíola. A missão acadêmica hontem a Massaranduba. Fonte: Diário de Notícias, 21/11/1919, p. 1.

As notícias supracitadas, ao mostrar modos distintos de se lidar com a experiência epidêmica da varíola, trazem nuances muito significativas da vivência da doença na cidade: a primeira reportagem

nos revela a insuficiência da Saúde Pública para conter a epidemia pela falta de recursos de toda ordem, alarmando, dessa forma, sobre o colapso sanitário vivido pela cidade. O enunciado no final da notícia explicita essa situação: “desamparados, eles se espalham pela cidade.”. Já a segunda reportagem traz a dimensão religiosa afro-brasileira dos candomblés como forma de atenuação da gravidade da experiência epidêmica para os mais pobres, figurada pelo orixá Obaluaê, correspondente a Omulu (como mencionado no romance *Amadiano*). Ao recolher tais reportagens, objetivamos associá-las à abordagem romancesada por Jorge Amado na armação narrativa de *Capitães da areia*, em que se explicita o colapso sanitário vivido pela cidade em paralelo com a força mítico-religiosa do orixá Omulu/Obaluaê, que atenua, em forma de alastrim, a gravidade da experiência epidêmica para os mais pobres.

No romance de Amado, um dos capitães, Almiro, aparece contaminado com a varíola (*bexiga*) e passa a ser rejeitado por alguns companheiros do grupo, como Sem-pernas, menino deficiente, reativo, amargo e que sentenciara agressivamente que Almiro deveria retirar-se do trapiche para não contaminar ninguém, e que fosse aguardar longe dali os homens irem buscá-lo para o lazareto. Almiro, sabendo que o lazareto é um lugar em que raramente se sobrevive, começa a chorar e implorar para continuar no trapiche.

A agitação é grande, até que Pedro Bala chega em meio à discussão e decide energeticamente que eles mesmos cuidariam do companheiro doente, até conseguirem localizar a mãe do enfermo para levá-lo até ela e, em seguida, tentariam conseguir atendimento médico por intermédio do padre José Pedro. Este, por sua vez, como era amigo dos meninos e sensível às condições de vulnerabilidade em que eles viviam, acatou o pedido dos capitães da areia. Entretanto,

Havia uma lei que obrigava os cidadãos a denunciarem à Saúde Pública os casos de varíola que conhecessem, para imediato recolhimento dos variolosos aos lazaretos. O padre José Pedro

conhecia a lei, mas, mais uma vez, ficou com os Capitães da Areia, contra a lei (AMADO, 1991, p.128).

O padre tinha afeição verdadeira pelos meninos, tentando, em diversos momentos, atenuar-lhes o peso daquela vida miserável a que estavam fadados. Por essa razão, acaba por omitir-se em relação à situação de Almiro, de modo que é convocado pelo Arcebispo para prestar esclarecimentos sobre esta negligência de não comunicar às instâncias governamentais sobre o caso de varíola. A preocupação do representante da alta patente eclesiástica estava muito mais relacionada com a imagem negativa que a Igreja poderia apresentar do que propriamente com a missão cristã de caridade e empatia. No entanto, padre José Pedro tenta argumentar sobre os motivos pelos quais se omitiu, apresentando o cenário de precariedade e abandono em que vivem os meninos.

- O senhor sabe o que é o lazareto? O cônego não respondeu.
- Pois raro é o homem que volta de lá. Quanto mais uma criança... Mandar uma criança para lá é cometer um assassinato...
- Isso não é conosco - respondeu o cônego com voz inexpressiva, mas cheia de decisão. - Isto é com a Saúde Pública. Mas o nosso papel é respeitar as leis.
- Mesmo quando atentam contra a lei da bondade de Deus?
- [...]
- É que o senhor não conhece esses meninos... - O cônego lhe deitou um olhar duro. - São meninos iguais a homens. Vivem como homens, conhecem a vida toda, tudo... É preciso tratar com jeito, fazer concessões.
- Por isso o senhor faz o que eles querem...
- Às vezes tenho que fazer para conseguir um bom resultado...
- Compactua com os roubos, com os crimes desses perversos...
- Que culpa eles têm? - O padre se lembrava de João de Adão.
- Quem cuida deles? Quem os ensina? Quem os ajuda? Que carinho eles têm? - estava exaltado e o cônego se afastou mais dele, enquanto o fitava com os olhos duros. - Roubam para comer porque todos esses ricos que têm para botar fora, para dar às igrejas, não se lembram que existem crianças com fome... Que culpa...

- Cale-se - A voz do cônego era cheia de autoridade. - Quem o visse falar diria que é um comunista que está falando. E não é difícil. No meio dessa gentalha o senhor deve ter aprendido as teorias deles... O senhor é um comunista, um inimigo da Igreja...

Que Deus seja suficientemente bom para perdoar seus atos e suas palavras. O senhor tem ofendido a Deus e à Igreja. Tem desonrado as vestes sacerdotais que leva. Violou as leis da Igreja e do Estado. Tem agido como um comunista. Por isso nos vemos obrigados a não lhe dar tão cedo a paróquia que o senhor pediu. Vá [...], penitencie-se dos seus pecados, dedique-se aos fiéis da igreja em que trabalha e esqueça essas ideias comunistas, senão, teremos que tomar medidas mais sérias (AMADO, 1991, p.133-134).

O intenso diálogo supracitado deixa evidente a reprovação do Arcebispo em relação à proximidade entre o Padre José Pedro e os capitães da areia. Nas falas das personagens, é possível identificar as visões de mundo que cada um representa. Enquanto o padre possui uma dimensão acolhedora dos mais desassistidos socialmente, o cônego representa o autoritarismo excludente da Igreja, que apoiava o discurso político anti-comunista vigente na época. Nesse sentido, podemos notar o quanto a assistência prestada pelo padre, por motivação patológica da varíola, desencadeou uma decisão autoritária e de ordem política dentro das relações de poder institucional, quando o cônego o impede de assumir a liderança de uma Paróquia e o adverte seriamente por suas ações sociais. Desse modo, podemos notar como Jorge Amado explicita, por meio das vozes enunciativas das personagens, as dimensões política e social do problema.

Essa perspectiva amplificadora da dimensão patológica das experiências epidêmicas, ficcionalizada por Amado, foi apontada teoricamente por Charles Rosenberg em *Explaining epidemics and other studies in the history of medicine* (1992), cujo conceito de “enquadramento”, *framing*, aponta para a doença como uma espécie de quadro, de moldura que envolve fatores de outra ordem, como a social, a econômica e a política. Rosenberg (1992) define a doença como um

mediador social, isto é, a epidemia é uma experiência vivida pelos atores sociais de diferentes maneiras, a depender dos estratos ocupados por esses sujeitos na sociedade, das relações de poder vigentes, das hierarquizações estabelecidas na urgência de ser atendido. Enfim, um cenário muito mais complexo do que meramente o tratamento patológico.

Se as epidemias hospedam-se no seio de uma comunidade e esta, por sua vez, é composta por indivíduos, todas as diferenças (desigualdades) que há entre esses sujeitos farão com que as epidemias sejam sentidas/experimentadas de modo peculiar, escancarando, em boa parte das vezes, a desumanidade, as priorizações arbitrárias e o aproveitamento político no qual se usa a fragilidade provocada pela doença como forma de promover a “herói” aqueles que fingem atuar na resolução ou apaziguamento do problema.

Além dessas múltiplas facetas que a experiência epidêmica pode assumir, há também uma espécie de polissemia da doença em seus diferentes significados. Com efeito, valemo-nos aqui da perspectiva adotada por Susan Sontag, que desenvolve a ideia da doença como metáfora, para refletirmos sobre o capítulo “Filha de bexiguento”. A autora anota:

Nada é mais punitivo do que dar um sentido à doença – invariavelmente, tal sentido é de cunho moralista. Qualquer doença importante cuja causalidade seja tenebrosa, e cujo tratamento seja ineficaz, tende a ser saturada de significação. Primeiro, os objetos do pavor mais profundo (decomposição, decadência, contaminação, anomia, fraqueza) identificam-se com a doença. A doença em si torna-se uma metáfora. Em seguida, em nome da doença (ou seja, usando-a como metáfora), esse horror é imposto a outras coisas. A doença torna-se adjetiva. Diz-se que algo parece a doença, indicando que é feio ou repugnante (SONTAG, 2007, p. 32).

Os apontamentos trazidos por Sontag mostram como a doença acaba por gerar um léxico específico ou até mesmo ela própria passando

a ser uma designação do mal, de algo “repugnante”. A doença contamina a linguagem, que é o veículo de comunicação e interação entre os sujeitos sociais. Sendo assim, ela, metaforizada, vira marcador da depreciação para substanciar o preconceito e engendrar a exclusão. No caso do romance de Amado, a designação pejorativa “Filha de bexiguento” já anuncia o tratamento excludente sofrido pela personagem Dora na narrativa. A menina pobre tem seus pais mortos pela epidemia de varíola, ficando com a incumbência de arranjar os proventos necessários para manter-se e acabar de criar o irmão mais novo, Zé Fuinha.

[...] descia do morro o último caixão feito pela varíola. Dora não soluçava. Corriam as lágrimas pelo seu rosto, mas enquanto o caixão descia ela pensava era em Zé Fuinha, que pedia o que comer. O irmãozinho chorava de dor e de fome. Era muito menino para compreender que tinha ficado sem ninguém na imensidão da cidade. Os vizinhos deram jantar aos órfãos nesta tarde. No outro dia pela manhã o árabe que era dono dos barracões do morro mandou derramar álcool no de Margarida para desinfetar. E logo o alugou, pois era um barracão bem situado, bem no alto da ladeira. E enquanto os vizinhos discutiam o problema dos órfãos, Dora tomou o irmão pela mão e desceu para a cidade. Não se despediu de ninguém, era como uma fuga (AMADO, 1991, p. 144).

A primeira exclusão sofrida pela menina e seu irmão ocorre por parte dos vizinhos que, apesar de num primeiro momento acolhê-los, revelam-se preocupados com o destino dos órfãos. Ao passo que Dora, apesar de ter apenas treze anos e estar sozinha no mundo, toma o irmão pela mão e procura inscrever uma nova rota para eles. Sua mãe trabalhava como lavadeira e prestava serviços domésticos para as famílias ricas da cidade. Com isso, a menina vai à procura de ajuda em uma dessas famílias para arranjar emprego. Ao avistá-la e tendo notícias dos últimos acontecimentos – de que a mãe de Dora acabara de falecer acometida pela varíola – os senhores recusam a prestação de serviços da

menina. O filho da patroa, que estava assediando Dora quando esta chegara, “cuspiu com nojo” no chão e imediatamente afastou-se do portão de onde falava com a menina.

O gesto da personagem explicita o asco provocado pela doença. É como se este fosse o destino atávico de Dora e Zé Fuinha, sua herança maldita, sua marca-empecilho de sobreviver na sociedade. Entretanto, acaba conseguindo juntar-se aos capitães da areia que, em um primeiro momento, rejeitam-na também, justamente por ser “filha de bexiguento”, mas logo depois a acolhem, acabando por assumir os papéis de irmã, mãe e amante. Sendo assim, o caso da exclusão de Dora serve-nos para revelar a força semântica da doença metaforizada. A doença torna-se adjetivo, qualificador depreciativo que moldura as relações sociais.

Ao fim de todos esses acontecimentos, a bexiga embarca no trem da Leste brasileira e vai assolar outros paradeiros, encerrando, dessa maneira, sua atuação mortífera na cidade da Bahia. Com isso, Jorge Amado, na tessitura da criação ficcional, acaba por exemplificar a visada teórica de Susan Sontag, revelando a discriminação sofrida por Dora e dimensionando simbolicamente a doença como um inimigo, personificando-a. Esse inimigo, em *Capitães da areia*, sai de cena no trem da leste brasileira e desembarca anos depois em outro romance, *Tereza Batista cansada de guerra*.

Tereza Batista cansada de guerra: “ABC da peleja entre Tereza Batista e a Bexiga negra”.

“E numa noite que os atabaques batiam nas macumbas, numa noite de mistério da Bahia, Omolu pulou na máquina da Leste Brasileira e foi para o sertão de Juazeiro. A bexiga foi com ele” (AMADO, 1991, p.139).

“Cega, vazios os buracos dos olhos, os gadanhos pingando pus, feita de chaga e fedentina, a bexiga negra desembarcou em

Buquim de um trem cargueiro da Leste brasileira, vindo das margens do Rio São Francisco” (AMADO, 1978, p. 200).

Iniciamos a presente seção registrando a ponte estabelecida entre os dois romances aqui analisados, no que concerne à presença da varíola (*bexiga*). Ela, ao sair de uma narrativa no trem da Leste brasileira, desembarca ferozmente em outra, figurando em sua mais violenta forma de ceifar vidas, sendo o mal que chega com intenso ímpeto de letalidade. No episódio contido em *Tereza Batista cansada de guerra*, a personagem-título é a heroína que enfrenta a peleja contra as graves consequências deixadas pela doença. Nesse momento da narrativa, Tereza já havia sido arrastada para a prostituição diante das circunstâncias da vida. Contudo, é ela quem, juntamente com as outras prostitutas, toma para si a missão de tentar dirimir o rastro de morte e putrefação deixados pela doença. Pela boca do narrador-cantador de ABC, Amado tece uma poética especial de dimensão humanizadora para se referir à ação das “mulheres da vida” mediante ao cenário epidêmico, sobrelevando essas figurações marginalizadas a um estatuto de profunda sensibilidade.

Para tratar bexigoso, enfrentando o fedor e o choro, as ruas apodrecidas e o lazareto, não basta a coragem desses valentes de araque: além de culhões, é preciso ter estômago e coração, e só as mulheres perdidas possuem tamanha competência, ganha no exercer do duro ofício. Nas moléstias do mundo se acostumam ao pus, no desprezo dos virtuosos, dos amargos e dos bem-postos aprendem quão pouco vale a vida e o muito que ela vale; têm a pele curtida e um travo na boca, ainda assim não são áridas e secas, indiferentes ao sofrimento alheio – são valentes de desmedida coragem, mulheres da vida, o nome diz tudo” (AMADO, 1978, p. 187).

Vale destacar o qualificador “bexigoso” utilizado pelo narrador logo no início da citação, o que nos leva novamente ao apontamento feito por Sontag: a doença metaforizada vira adjetivo. Nesse sentido, a

doença contamina o léxico e passa a ser referência, marcador de designação endereçado àquele que foi contagiado pela patologia. Além disso, apontam-se mazelas de outra ordem, as quais as mulheres da vida estão “acostumadas”, por isso, estão mais despertas à sensibilidade e ao enfrentamento de um mal tão vil como a peste. São elas quem possuem a noção do tão pouco e do muito que vale a vida: “Um renque de putas, camarada: sozinhas enfrentaram e venceram a bexiga negra em terras de Buquim onde se soltara, impiedosa e assassina; comandando a peleja, ao lado do povo, Tereza Batista” (AMADO, 1978, p. 187).

A construção da imagem épica da heroína popular no enfrentamento da doença acaba formando uma espécie de antípoda com a fragilidade e o temor dos detentores do poder político que, inicialmente, negam a gravidade do problema, mas logo são acometidos pela sua força destruidora. A cidade festejava a chegada do diretor da saúde pública, que elogiava a gestão do prefeito por ter erradicado todas as epidemias e endemias do Município, festejos inúmeros acontecem, no entanto:

Não decorrera uma semana sobre a patriótica comemoração e a bexiga negra, desembarcando do trem de carga da Leste, por coincidência ou a propósito, derrubou entre os primeiros o prefeito papa-vacinas, assim designado por ter se envolvido em troca de apoio político e comissão, em complicada trampolinagem de vacinas, vacinas para gado, desviadas do município e vendidas a preço de nada a fazendeiros vizinhos; e não, como se escreveu, pela total ausência de vacinas contra variola no posto de saúde tão bem equipado. A culpa no caso não lhe cabia. Não cabia a ninguém, aliás: estando a variola completamente erradicada e não havendo quem ali fosse viajar para o estrangeiro, para atrasados países da Europa ainda sujeitos à peste, para que vacinas, me digam? (AMADO, 1978, p. 190).

No excerto acima, podemos destacar questões referentes à esfera política. O narrador aponta, além da corrupção, os abusos de poder aos

quais a imunização da população ficou subordinada. O prefeito é acometido pela doença e morre logo na primeira semana, mantendo-se numa postura negacionista em relação à gravidade da epidemia, além de deliberadamente fazer negociações ilícitas com a distribuição das vacinas. O dispositivo da ironia é acionado pelo narrador amadiano na medida em que ele tenta justificar os motivos que levou à negligência do prefeito: a inexistência do problema e não haver quem fosse viajar para a Europa, lugar ainda sujeito à peste. Em contraponto, a imagem heroica de Tereza insurge como potência de vida e solidariedade, juntamente com suas malfadadas companheiras de sina. Não fossem elas na ativa atuação contra a *bexiga*, a população teria sido dizimada por completo. Elas, portanto, representam o signo da exclusão social, mas paralelamente se inscrevem como as principais articuladoras de defesa à vida.

Só na hora do medo se pode medir, pesar e comparar uns e outros com o peso e a medida da verdade. Caiu fora o diplomado quando sua obrigação de médico era estar à frente de todos, comandando, mas qual! Quando a bexiga desceu em Buquim, para enfrentá-la só ficaram as marafonas, cavalheiro, chefiadas por Tereza Batista (AMADO, 1978, p. 186).

Em seu universo ficcional, Jorge Amado cria algumas personagens de curta aparição, mas que, em suas falas, acabam colaborando para franquear valores culturais da sociedade que ele busca representar. Sob essa perspectiva, a dimensão social apresentada no texto ganha relevo. É o caso da enfermeira Juraci que, no episódio epidêmico de *Tereza Batista cansada de guerra*, retira-se da localidade interrompendo suas atividades no ápice da epidemia. Para além desse afastamento voluntário, a enfermeira levanta uma fala em que apresenta depreciativamente juízo de valor em relação a Tereza, o que deflagra a dimensão social da experiência epidêmica.

Não esperou a enfermeira Juraci a hora dos pobres e dos becós: apavorada, deu-se conta haver tido contato, na residência do sírio Squef, comerciante forte, com bexigoso em plena erupção. Três casas depois, adiante, a mesma coisa. Demitam-me, pouco importa, não vou morrer aqui, comida de bexiga. Tome a caixa de vacinas, doutorzinho, entregue à vagabunda, ela que vá com o pus de sua vida para o pus da morte, não eu, donzela virtuosa e noiva (AMADO, 1978, p. 209).

Explicita-se pelo discurso da personagem não somente a rejeição em relação a sua incumbência profissional, mas sobretudo uma rejeição do outro. D. Juraci, enfermeira, recusa permanecer na cidade acometida pela doença e contribuir com seus cuidados especializados. Não bastasse isso, faz questão de demarcar sua avaliação moral sobre as voluntárias na peleja contra a *bexiga*: Tereza e as outras prostitutas. Os marcadores linguísticos presentes na fala da personagem remontam uma visão social estabelecida por hierarquias. O interlocutor com quem a enfermeira dialoga é Dr. Otto e a ele se reporta com o termo “doutorzinho”, muito provavelmente por este manter proximidade com Tereza. O uso do designador no grau diminutivo revela seu desprezo por ele, mas agudiza-se quando ela se refere diretamente a Tereza, designando-a “vagabunda” e lhe desejando o infortúnio de fenecer no “pus da morte”.

Ademais, sua fala inscreve um jogo de alteridade, valendo-se de valores culturais vigentes, para se colocar em posição sobrelevada na pirâmide social: “eu, donzela virtuosa e noiva”, como se essas “qualidades” a pusessem em estrato superior, anistiando-a da vulnerabilidade à morte terrível que a *bexiga* impõe. Juraci, embora personagem de curta passagem no romance, representa significativamente uma das facetas para além da dimensão patológica que a doença instaura, apontando, de fato, para a dimensão social da epidemia.

Questionamentos como: “Quem é grupo de risco?”, “quem deve vacinar-se primeiramente?”, “Quais grupos da sociedade merecem maior isenção na exposição ao vírus?”, essas e outras perguntas de mesma

natureza pairaram logo que surgiu a pandemia de Covid-19 no mundo e, em alguma medida, parecem dialogar com a dura alteridade proferida pela personagem amadiana, que se coloca num grau de humanidade superior a outra. Desse modo, podemos perceber o quanto o romance de Jorge Amado expõe os vincos profundos da sociedade brasileira daquele momento e de agora.

Correspondências com o contemporâneo: Jorge Amado e Ailton Krenak em cena

A partir do encaminhamento das reflexões feitas no item anterior, tendo como base o episódio da epidemia de varíola representado em *Tereza Batista cansada de guerra*, podemos vislumbrar algumas correlações entre o universo ficcional amadiano e a experiência da pandemia de COVID-19, a qual ainda estamos atravessando. Essas correspondências nos apontam para a urgência de se ler e discutir a obra de um dos mais expressivos romancistas da literatura brasileira, uma vez que seus textos evocam sentidos capilares para compreendermos as necessárias transformações a serem operadas em nosso país.

Ailton Krenak, em *A vida não é útil* (2020), que reúne ensaios com reflexões acerca de aspectos geopolíticos e filosóficos do mundo contemporâneo, acaba por tratar sobre o advento da pandemia da covid-19, fazendo apontamentos significativos sobre as esferas política, econômica, ecológica e cultural, a partir de uma questão, neste caso, de ordem sanitária e patológica. A seguir, um trecho do ensaio “O amanhã não está à venda”:

Desde pequenos, aprendemos que há listas de espécies em extinção. Enquanto essas listas aumentam, os humanos proliferam, destruindo florestas, rios e animais. Somos piores que a covid-19. Esse pacote chamado humanidade vai sendo descolado de maneira absoluta desse organismo que é a Terra,

vivendo numa abstração civilizatória que suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos (KRENAK, 2020, p. 81-82).

As observações trazidas pelo autor no excerto destacado acima revelam que o ser humano é “pior que a covid-19”, com sua ambição e decorrente destruição da natureza e dos recursos naturais, em nome da corrida desenfreada pelo progresso. Ao estabelecer essa comparação, Krenak amplia a questão patológica da pandemia e apresenta nossa ação destrutiva do planeta tão letal quanto a do vírus.

A necropolítica, isto é, a decisão de morte exercida pelo presidente da república do Brasil durante a pandemia, ao negar a gravidade da doença e recusar a compra de vacinas, atrasando a imunização da população, trata-se de um acinte à vida. A crise ambiental e a ausência de planos de ação efetivos no combate a essa destruição também fazem parte dessa política destrutiva. Os milhões de brasileiros desempregados, os abismos sociais cada vez mais crescentes e o obituário expressivo que tem seus números dilatados exponencialmente só fazem deflagrar que a gestão do governo Bolsonaro consiste num projeto de arruinamento do país. De um lado um vírus destruidor, do outro e igualmente letal, um desgoverno desmedido².

O presidente da República disse outro dia que brasileiros mergulham no esgoto e não acontece nada. O que vemos nesse homem é o exercício da necropolítica, uma decisão de morte. É uma mentalidade doente que está dominando o mundo. E temos agora esse vírus, um organismo do planeta, respondendo a esse pensamento doentio dos humanos com um ataque à forma de vida insustentável que adotamos por livre escolha, essa fantástica liberdade que todos adoram reivindicar, mas ninguém se pergunta qual seu preço (KRENAK, 2020, p. 80-81).

² Vale a leitura de Bolsonaro acelera a deteriorização da democracia no Brasil. In: https://brasil.elpais.com/brasil/2020/01/12/politica/1578841564_993293.html. Acesso em 17 de fevereiro de 2022, às 20h14min.

Apesar de toda essa engrenagem poderosa de destruição, outras “forças menores”, mais individualizadas, fazem gestos políticos de defesa à vida. Na pandemia, por exemplo, grupos de artistas se articularam para comprar cilindros de oxigênio para localidades em que os recursos estavam escassos no cuidado de pacientes em estado grave, acometidos pela COVID-19. Outros grupos reuniram-se em campanhas solidárias de arrecadação de alimentos para tentar diminuir os impactos da fome advindos da paralisação das atividades econômicas e consequente aumento alarmante de desemprego no país durante a experiência pandêmica. Ações coletivas em que a palavra de ordem é a solidariedade, que fazem com que a política ganhe, na *práxis*, seu verdadeiro sentido, o mais genuíno. Sobre esse último aspecto, Ailton Krenak, no ensaio “Não se come dinheiro”, anota: “Em diferentes lugares, tem gente lutando para este planeta ter uma chance, por meio da agroecologia, da permacultura. Essa micropolítica está se disseminando e vai ocupar o lugar da desilusão com a macropolítica” (KRENAK, 2020, p. 21).

A utopia presente na citação acima conecta-se diretamente com os gestos humanizados assumidos pelas personagens pertencentes ao universo ficcional de Jorge Amado. Figuras excêntricas, marginalizadas socialmente, muita das vezes perseguidas pelas forças hegemônicas de poder, vão nos ofertando lições sobre o senso de coletividade, valores éticos e humanitários. E assim, a literatura acaba servindo como espaço de reflexão crítica em relação à nossa atuação no mundo contemporâneo, notadamente no Brasil.

Considerações finais

Ao longo das reflexões aqui franqueadas pudemos destacar que a obra de Jorge Amado é permanente, atual e desafiadora, pois acaba por nos levar a pensar aspectos ainda caros à nossa agenda

contemporânea. Sendo assim, urge que sejam realizados gestos de leitura mais dispostos a acessar as profundas camadas de sentido que esse universo criado pelo romancista baiano acaba nos proporcionando.

Ademais, longe de ser um artigo que pretende esgotar a discussão sobre as representações de experiências epidêmicas nas obras de Jorge Amado, o presente texto consiste em uma investigação mobilizada justamente pela urgência de voltar-se para a literatura, para dela escutarmos como se lidou com o advento da peste no plano ficcional e pensar quais os pontos de contato com a realidade atual, diante do cenário da pandemia da COVID-19.

Portanto, sendo a literatura estatuto da vida, forma de resistência, gesto criativo de inscrição e expressão do ser humano no mundo através da palavra, que essa análise aqui desenvolvida possa funcionar como extensão desse movimento, uma vez que procura destacar tanto na ficção quanto no esteio teórico, as fricções provocadas pelas iniciativas políticas individualizadas diante de uma opressora força de poder vigente. Acreditando nessa política mais molecular como forma de (re) existir.

Referências

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1991.

AMADO, Jorge. *Tereza Batista cansada de guerra*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1978.

CANDIDO, Antonio. Poesia, documento e História. In: VÁRIOS AUTORES. *Jorge Amado: Povo e Terra: 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins Editora, 1972.

DIAS, Denise; DE SOUZA, Lícia Soares; MIRANDA, Maysa. A biopolítica e as epidemias em Jorge Amado. In: LEITE, Gildeci de Oliveira; SARAIVA, Filismina Fernandes; PRADO, Thiago Martins

Caldas [orgs.]. *II Webinário estudos amadianos: 20 anos de permanência*. Salvador: Quarteto Editora, 2021.

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

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

ROSENBERG, Charles E. *Explaining epidemics and other studies in the history of medicine*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1992.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora: aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

JORJAMADO: TRAJETÓRIAS DE VIDA E A ESCRITA SOBRE O CANGACISMO

Rildo de Deus e Melo Júnior

Jorge Amado revisitou muito lugares de sua obra - recontou as histórias, transitou personagens e entre as várias narrativas, a obra jorjamadiana, derivando de uma escrita jornalística, nos trouxe ensaios, crônicas e do envolvimento político há uma postura militante, um elogio ao Partido Comunista - são vários ciclos, deles, nos livros sobre as fazendas de cacau e identificamos o Cangaço Grapiuna.

Há uma escrita sobre o processo de urbanização e expansão da metrópole, Salvador-BA - escrevendo sobre os trabalhadores e o processo de colonização, nos mostra o cotidiano dos pescadores, marinheiros, as noites no cais e um alto índice de desempregados. Os *Capitães da Areia*, por exemplo, são filhos e frutos do processo dessa desarmonia do sistema social.

E esses personagens são mencionados em outras obras, como nos *Pastores da Noite* e atuam de forma direta numa manifestação de reforma agrária. Há uma aproximação parental entre os personagens, Pedro Bala líder dos *Capitães da Areia* é filho de um militante político, guerrilheiro, provavelmente uma liderança do Partido Comunista, a obra *Seara Vermelha*, escreve sobre três perspectivas do militarismo da América Latina: cangaceiros e volantes, guerrilheiros da Aliança Nacional Libertadora e os seguidores de Luis Carlos Prestes - escreve uma cartografia de várias e profissões e regiões do Brasil.

Jorge Amado escreveu num momento de determinado *boom* da produção ligada à comunicação e representação da imagem no cinema, telenovela, radionovela – assim, toda a produção e recepção da obra atuaram na formação familiar do público veiculado por um processo educativo e informativo, mas se tratando da obra amadiana, a recepção pelo público dileitante ou da crítica é uma faca de dois gumes, ora a recepção é positiva e o autor é como agente reconstrutor de uma gama de símbolos e situações do cotidiano, e noutro caso o próprio Jorge Amado diz ser mal visto pela crítica.

Antonio Cândido, um dos maiores comentadores da obra amadiana, escrevendo sobre o processo educacional e de formação do Brasil, comenta sobre uma determinada resistência do público no contexto família-escola pois “[...] vive gerando brigas entre pais e professores, por causa da leitura de Aluísio Azevedo e Jorge Amado” (p. 84). Logo o contexto ideológico do autor e obra podem gerar uma tensão numa parcela do público e inibir a leitura de determinados textos, mas deveríamos banir essa concepção?

Determinadas correntes estéticas entendem a literatura como forma de expressão e construção, no entanto a obra de Jorge Amado é cheia de uma realidade documentária, pois o regionalismo brasileiro faz uma relação entre as obras literárias e a realidade concreta. As condições de subdesenvolvimento forçam o autor a abordar um mundo rústico e menos favorecido que fica atrás ou nas margens da estrutura urbana – vai modificando e adaptando a linguagem da região que escreve, bem como determinadas visões da realidade que o escritor mostra sobre a experiência humana.

Jorge Amado sempre foi uma figura política, suas obras giram em torno de muitas temáticas – isso na transformação do próprio autor, mas percebendo a infinidade de figuras públicas que lhe serviam de experiência para a personalidade dos personagens, as tramas para o enredo compor uma obra vasta e que representa o povo brasileiro, a gênese e conquistas da comunidade.

Existe uma perspectiva filosófica-declarada nas sublinhas do texto, o autor era engajado nas pautas e no próprio partido comunista, conseguiu cargos públicos e estava articulado em debates com diversos pensadores de seu tempo. No que toca a escrita desdobrando da experiência de vida, onde as memórias de Jorge Amado fluem numa narrativa pessoal - autobiográfica como em *Memórias de um niño* e *Navegação de Cabotagem*, notas, ensaios ou diários de viagem como *O mundo da paz* - a obra de Jorge Amado tem uma poesia emaranha de ciências da linguagem, filosofia e teoria política, desdobra, o processo da narrativa amadiana reconstrói temas que representam a desarmonia do sistema social, a luta de classe, desemprego, trabalho escravo...

Em outros momentos descreve as conquistas do povo, geralmente na luta por moradia e pela posse de terra. No que toca a escrita de si, Jorge Amado era um tanto resistente, florea em alguns casos, mas visivelmente se revelava como elemento referencial. Em *Memórias de um niño* fica evidente que a repetição de temas como (1) o surgimento de cidades; (2) êxodo rural para as metrópoles estão em conformidade com suas lembranças do tempo em que era criança e se divertia numa grande fazenda da zona cacauieira da Bahia - o seu avô o João Amado era um dos grandes latifundiários e nas cercanias da fazenda Amado ainda criança usa lembranças do arraial, as comunidades de colonos e meeiros que trabalhavam naquelas terras a gerações.

A população cresceu e conseqüentemente o número de habitações, sem falar que o tema do nordestino ir à São Paula em busca de melhores condições é um mito da democracia racial, dependendo da forma em que é abordado coloca a cultura local do ente histórico que é descrito nos Romances do Nordeste em um clichê e que em alguns casos deturpa a imagem e a cultura desse povo, pois além dos que migraram houveram aqueles que resistiam e ressignificava formas de participação no mundo.

Entretanto, Jorge Amado não é um autor de personagens estereotipados, mas uma possibilidade existencial de muitas vozes – representava a história das pessoas, gente comum e cotidiana. Mas para além de uma escrita do dia-a-dia cada obra tem suas características, em *Homens e coisas do partido Comunista* Jorge Amado descreve como o movimento era articulado nos meios de veiculação da informação.

Jorge Amado ficou cada vez mais descrente do Comunismo como possibilidade política, literária e filosófica. Fica claro quando o Jorge Amado dá um giro ideológico em suas obras, pois foi cada vez mais se desprendendo de ideias previamente estabelecidos. Não só desacreditando do socialismo, mas abordando outras temáticas e perspectivas que o próprio povo brasileiro traz para a suas ideias e considerações.

Jorge Amado é um autor polemico, isso não poderíamos deixar de rememorar – e de sua amizade com o diretor Glauber Rocha, podemos perceber como sua obra foi extremamente importante para o desenvolvimento do cinema brasileiro e de como esses autores dialogavam – a um minidocumentário do próprio Glauber Rocha chamado *Jorjamado no Cinema* – gosto do conceito criado por Glauber “jorjamado”.

É impossível desvencilhar a obra de Jorge Amado de uma representação plural, pois o processo de alteridade da sociedade é manifestado em sua obra como um todo. Logo personalidades como Luís Carlos Prestes ou Marighela serviam de exemplo de vida para personagens em obras como *Seara Vermelha* e *Bahia de Todos os Santos*. Mas o próprio jorjamado é autorpersonagem quando o narrador surge como em um fantástico esotérico, nas entrelinhas do texto vai escrevendo uma denúncia social.

Ele que havia sido patrocinado por estâncias diplomáticas e que teve uma obra extremamente divulgada justamente por questões políticas – é um tanto incomum um autor passar toda a vida publicando obras, veiculando em amplas tiragens, sendo adaptada para

o cinema e telenovelas. Mia Couto tem um ensaio sobre a obra de Jorge Amado em seu livro *Se Obama fosse africano* - no texto o escritor moçambicano escreve como a poesia jorjamadiana é bem recebida e amplamente lida nos países africanos e logo os elementos do texto estão em sintonia com o povo, pois a pobreza, a miséria e a falta de recursos é uma realidade daquele lugar, então, os moçambicanos se viam nos personagens, o mesmo espelho humanista, uma similaridade seja nas vegetações ou nos traços das relações interpessoais.

Jorjamado é uma ponte entre a humanidade e diversidade de representações, é um torvelinho de relações culturais. De certo que em alguns momentos o autor se coloca no lugar do outro e nesse processo de alteridade a obra se manifesta e surge o observador jorjamado, onde todos os livros dão as mãos numa representatividade do mundo e da representação de mundo que aquele sujeito viu e refletiu - mas o tempo soterra a matéria e Jorge Amado sabia disso. Usou de toda a sua influência a favor do povo na luta pelos direitos de culto religioso, as pautas do movimento negro e trabalhista não eram apenas temas para suas obras, essas questões apareciam como uma descoberta ou uma revelação da realidade comum e corrente.

Ser o autor de uma vasta bibliografia e rever no espelho de si a face de muitos, escreveu o mundo em várias representatividades de visão de mundo, no contexto político, religioso e poético - Jorge Amado era mais que um escritor, tinha o título de obá que representa um sábio aquele que tem a missão de mostrar ao mundo uma realidade coberta ou invisibilizada pela megalomania do capitalismo selvagem.

É na face do povo que vemos a persona de Jorge, aquele olhar rápido e perspicaz, homem ágio nas letras datilografadas, é possível escutar o ritmo de suas mãos trabalhando na redação de matérias, contos, romances... Homem que realizou vários projetos e com uma visão para a praticidade. Sua obra prevalece, assim como seus feitos e a forma de olhar o mundo. Como descrevia a realidade ao encarar dramas pessoais, mas se compadecendo com a dor do outro, ampliando

assim a sua perspectiva de personalidade e de ser no mundo é uma mente dedicada ao trabalho não só da escrita, mas do encantamento de ser uma pessoa pública e ao mesmo tempo iniciática - axé babá, motumbá obá jorjamado.

No livro *Memórias de un niño* (1982) Jorge Amado escreve sua relação biográfica com o cangacismo. Há momentos que se aproxima da temática abordada em *Tocaia Grande* (1986) quando diz que viu distritos e fazendas se tornarem cidades. Vale ressaltar que o cangaço, nessas obras jorjamadianas, são de um desdobramento específico, uma vez que é um determinado grupo social formado por jagunços e trabalhadores das fazendas de cacau - o que chamaremos de cangaço grapiuna. É tanto que o título do livro, originalmente, é “O menino grapiúna” e o termo significa “pessoa de lugares em que se planta/cultiva cacau”.

Poderíamos defender que todas as obras de Jorge Amado, quando se referem as fazendas de cacau ou aos Romances do Nordeste, abordam, de alguma forma, o cangaço. Entretanto, a nós interessa apenas demarcar os pontos presentes e que se aproximam, entre si, percebemos que as temáticas da obra jorjamadiana têm uma determinada repetição, seja nos livros autobiográficos, ensaísticos, notas de viagem ou memórias, há uma linearidade entre eles: “a luta pela posse da selva, terra de ninguém, se manifestava em emboscadas, trambiques políticos, nos confrontos entre jagunços” (AMADO, 1982, p. 7-12). Mas para compreendermos a representatividade no cangaço nas construções textuais, faz-se necessário termos a clareza de que há uma tênue diferença entre jagunço e cangaceiro, mas que uma perspectiva os aproxima: a de serem mercenários, sicários e/ou assassinos de aluguel. Entretanto, para identificá-los, não precisamos, rotular ou entender os cangaceiros, exclusivamente, pela vestimenta do cangaço lampiônico, por exemplo.

O que nos chama atenção nos pontos entre *Tocaia Grande* e *Memórias de un niño* é que “no barro do sertão, sob os pés dos jagunços e

os cascos dos jumentos, as reatas carregadas com sacos de cacau, nascia o povoado que se chamou Pirangi, hoje cidade de Itajuípe. Era um tempo de gestação de cidades” (AMADO, 1982, p. 63-68) é visível como Amado revisita essas memórias em outros romances.

Já em *Seara Vermelha* há uma cidade nômade com os seguidores de um beato. Uma liderança religiosa que transitava entre determinadas cacimbas, pequenos oásis no sertão. E preservados pelo ambiente geográfico protegiam-se com essas climáticas da seca. As cidades nômades eram comuns no mundo antigo. O beato é o único personagem no livro que tem traços de branquitude e os olhos azuis. Jorge Amado não escreve se o beato é um estrangeiro, mas fica claro que esse personagem tem experiência de sobrevivência na seca, conhece técnicas de organização do acampamento, rezas e unguentos. Dando-nos a impressão de um dos missionários religiosos que trouxeram o desejo da evangelização ao país.

Fica claro que Jorge Amado reescreve o militarismo da aristocracia rural. Tal militarismo foi promovido pelos ideais positivistas do século XIX – como nos diz o ensaio de Almarza (1995). O ambiente político onde há uma relação direta com os meios de produção e riqueza. Saques eram comuns, assim como revoltas e resistência. Jorge Amado aponta figuras desse tempo e espaço que munidos de armas defendiam ou oprimiam as fazendas e engenhos. Mas sobre tudo são elementos do mudo real e

Nas selas, os rifles, chefe do bando, Argemiro, um sergipano albino que já havia servido ao meu pai nos tempos de Ferradas, e agora de novo com ele em Tararanga, afamado e temido, o revólver no cinto. Além do mais Argemiro, marcado pela variola, caboclo de olhos vivos, assentado e político, Brasília José dos Santos, o compadre Bras, a mais fascinante figura de minha infância. Compadre e amigo do coronel José Amado (AMADO, 1982, p. 87).

Quando Jorge Amado se coloca na primeira pessoa e escreve essa memória, traz um misto de admiração por essa figura. É mais que um capanga. Sua presença, nas cercanias da fazenda, exercia a figura da ordem pela força e violência e, até mesmo, um respeito pelo indivíduo. É um processo de identificação temática entre as obras. Os “cabras” ou campanhas defendiam as fazendas de possíveis ataques, que poderiam ter sido comprados por um determinado rival político ou por ação direta da bandidagem. Ainda sobre a figura do compadre Brás, Jorge Amado nos conta que “anos depois o viu enfrentar, sozinho, um grupo de bandidos enviados por seus inimigos políticos para provocar revolta em Pirangi. Sua simples presença na rua – se levantou da mesa onde estávamos comendo, segurou o revólver e saiu só – bastou para afugentar o bando de bandidos” (AMADO, 1982, p. 92) Com essas memórias, Jorge Amado estava munido para escrever sobre o cangaço que era uma temática de sua época.

Muito já foi dito sobre os atores e romances sobre o cangaço. O livro *Seara Vermelha* (2009) de Jorge Amado aborda o cangaço por uma perspectiva lampiônica e faz alusão a diversas fases do cangaço – poderíamos defender que o escudo ético proposto por Fernderico P. de Mello em *Guerreiros do Sol* está contextualizado aos personagens e sua rede de relações ao longo da narrativa. Pela perspectiva da geração de 30, o regionalismo do livro de Jorge Amado é uma versão historiográfica do cangaço, pois nos apresenta a aborda suas questões ou lugares literários.

Mostrando a desarmonia do sistema social, a luta de classes, a vingança e a violência extrema desses senhores do sertão. *Seara Vermelha* (2009) é dividido em duas partes, no primeiro livro o cangaço aparece como uma possibilidade de refúgio ou meio de vida, a vingança e a lembrança são elementos nesse momento da obra. Do refúgio ao trabalhador a um sonho de infância – os primeiros ataques de Lucas Arvoredó são resolvidos de forma conciliadora, alimento,

munição, coitos e acordos políticos – ao longo do texto Lucas o poder lhe sobe à cabeça.

Claramente, Jorge Amado usou o nome Lucas para esse personagem fazendo uma alusão ao Lucas da Feira, cangaceiro do sertão baiano conhecido por queimar suas vítimas – ato que o personagem comete em um de seus ataques de violência *Seara Vermelha* (2009), traz a representatividade de alguns fenômenos sociais entre eles, o cangaço, contextualizando-o na construção dos personagens como um resultado das relações de poder.

A peregrinação é um fenômeno universal e este é o tema que permeia o fluxo do texto seja a família de retirantes ou os cangaceiros, a caatinga é o *locus* dessas movimentações. Numa tentativa de representar a comunidade em sítios na regência de líderes religiosos, como Caldeirão e Canudos – Jorge Amado (re)constrói os personagens em imagens históricas privilegiando temáticas como o cangacismo, colônias, migração. O cangaço, escrito em *Seara Vermelha* (2009), é retratado como um meio de vida condicionado pela aristocracia rural. São grupos de resistência reverberando a violência e o militarismo promovido pelo sistema social, no século XIX, na pessoa de senhores de engenho, caudilhos e coronéis, em outras palavras, os donos dos meios de produção e os trabalhadores.

O que Jorge Amado faz é retratar a reverberação deste contexto social em consonância com a educação, globalização e urbanização do Brasil. Escrevendo sobre o processo de formação das camadas populares, notamos as raízes culturais e as relações de poder. É um processo histórico onde a visão do escritor é tangenciada por um registro monumental e sociocultural. Por se tratar de uma leitura documental da obra de arte, agrupamos em uma linha histórica as imagens abordadas no texto literário.

A aura da modernidade paira na obra de Jorge Amado e a memória restituída representa o Estado, nas comunidades rurais, com fronteiras demarcadas entre as fazendas e engenhos do Brasil nos

séculos XIX e XX – haviam nacionalistas, messiânicos em comunidades de resistência, líderes fanáticos, guerrilhas que fluíam e habitavam o sertão nordestino e o ideal religioso. Jorge Amado é autor de uma vasta bibliografia e esses livros têm elementos em comum, seja entre os personagens e as paisagens geográficas escritas nas obras ou o discurso poético-político.

Por uma margem temporal, os romances de Jorge Amado trazem o retrato de vários lugares do Brasil e regionaliza a narrativa na formação de comunidades - há um certo número de preocupações e de temas, de personagens, memórias e lugares, dessa forma, o autor se caracteriza como representante de um povo e de uma época. Seus escritos atravessam a poesia popular, se apropriam, e dão voz ao proletariado, o trabalhador rural, o negro, o branco, trazendo-nos para a sua experiência, pois encarou e vivenciou, de perto, dramas pessoais ao se colocar no lugar do outro. Representou as periferias, as metrópoles, a zona rural e o litoral.

E, ao escrever sobre o trabalho nas fazendas em seus romances de paisagens rurais, que é o caso de *Seara Vermelha* (2009). Jorge Amado narra a realidade geopolítica, onde os meios de produção e os ideais positivistas projetavam-se no fluxo das relações sociais. E justamente por retratar essas relações de poder, o autor e sua obra são monumentos da história nacional. Jorge Amado escreve as aspirações e reivindicações do povo, num período de grande representatividade da literatura regionalista.

Entendendo a pluralidade da obra e de como ela é um expoente de determinadas ações e fenômenos sociais O termo cangaço refere a um determinado grupo de indivíduos que agia no sertão nordestino, entre os séculos XIX e XX, praticando assaltos em fazendas e atuando em diversos estados como agiotas e pistoleiros. Assim, além de criminosos, eram cangaceiros, o que configura uma linha tênue entre as representações. Falamos de um tempo militarizado, cangaceiros eram caçados por ex-cangaceiros, jagunços ou capangas – os soldados e

caçadores de recompensa precisavam conhecer o terreno e, para se adaptarem aquelas condições de sobrevivência, o governo fortalecia o grupo volante com valentões nativos da caatinga – e ao mesmo tempo que os capangas e jagunços entravam na polícia outros passaram para a vida do cangaço.

Quais os verdadeiros motivos para a captura ou execução dos cangaceiros? Vingança? Queima de arquivos? O jogo político envolvia muitos interesses e colocava em xeque as relações interpessoais. O cangaço seria apenas uma das peças dentro da engrenagem – e o sistema da aristocracia rural promovia aquelas condições e conflitos por um fenômeno do totalitarismo.

É um cenário de trabalho sem amparo, a vida no campo e a exploração da população num sistema semifeudal, refletem o trabalhador, em estado de pobreza e condições de subsistência, produzindo a riqueza da burguesia. No século XIX, que traz em sua composição o advento da industrialização e a abolição da escravatura no país, os senhores da aristocracia rural precisavam de trabalhadores para manter suas riquezas e os meios de produção. Entretanto, negam-se a pagar os negros recém-libertos, e buscam colonos para intensificar a produção de baixo custo.

Na busca por uma (sub)existência, a população aceita as condições impostas e nessa realidade de desigualdade e injustiças, cresce demasiadamente o número de trabalhadores que dedicaram toda uma vida ao trabalho na roça do patrão, mas estes são reféns dessas condições. Sendo assim, quando o patrão trocar a fazenda por uma usina e toda a comunidade ter que sair dessas terras, para onde vão? Há um retrato social dessas condições e reações em *Seara Vermelha* (2009) quando:

Gregório atirara em Artur, mas não matara o capataz. A bala penetrara no ombro esquerdo, Artur já estava de pé, e o tiro servira para liquidar o sentimentalismo com que ele recebera a notícia. O novo proprietário, ao saber da violência de Gregório,

louvou-se de haver exigido a entrega da fazenda sem colonos. Só veio tomar posse depois que o último tinha partido e que novos trabalhadores lavravam toda a terra. Conservou Artur como capataz e só muitos anos depois veio a permitir novamente colonos e meeiros na fazenda. Gregorio sumira no mundo, após atirar, e havia quem dissesse que se incorporara ao bando de Lucas Arvoredo. [...] Bastião afirmava que ia matar Artur enquanto João Pedro contemporizava: ~ Cachorro mandado não tem culpa... Ouviram o tiro, ninguém sabe como a notícia chegara aos ouvidos de Gregório se ele não havia saído de sua casa, não viera a festa, não estivera com Artur. Conheceram que tinha sido Gregório porque ele desapareceu levando uma repetição da fazenda. Nunca mais ouviram falar nele e dois dias depois eram chamados todos a casa-grande para o acerto de contas. [...] A polícia deu batidas no rastro do colono desaparecido, o rastro se perdia na caatinga (AMADO, 2009, p. 48).

Comparando a obra literária com o escudo ético desenvolvido por Ferderico Pernambucano de Mello (2011) o personagem Gregório entra no cangaço por (1) vingança, (2) refúgio, e (3) meio de vida – assim, através das três vias do cangacismo, o autor contextualiza o cenário da época, reconstrói os estereótipos das relações, denuncia e explica as desigualdades do sistema social, mas Gregório era apenas um daquela comunidade. E os outros?

Neste processo de alteridade existia ou restava a esperança de trabalho em outro lugar, seja uma fazenda vizinha, seja na vida do crime ou nas comunidades de resistência, como, Canudos e Contestado, por exemplo. Dessa forma, nesse fenômeno gerado pelas desigualdades sociais no Sertão brasileiro, onde o clima e as longas secas são fatores cruciais para a quebra do sistema econômico, surgem os cangaceiros. Esse universo é datado ao Brasil do século XIX onde a população mistura-se com a força do estado e este tem suas fronteiras e leis em cada fazenda – muros invisíveis, códigos de ética, valores daquele tempo e lugar.

Há quem procure estimar quantas pessoas estiveram envolvidas com o cangaço – ao menos atuando no bando de Lampião, que, diga-se

de passagem, agregou a atenção de vários historiadores e escritores. Existe uma infinidade de obras e estudos sobre ele e o cangaço em geral – várias linhas de pesquisas e interpretações historiográficas – mas a nossa investigação é o cangaço em fatores éticos, climáticos, econômicos e culturais, representados no texto literário.

Dentro dessas interpretações de cangacismo é necessário entender ou responder as conjecturas de: o que é o cangaço, e por que o cangaceiro existiu. Mas, a grosso modo, eles aparecem como uma ameaça à população que, sofrendo a violência, reagem. Em alguns casos, como os nazarenos, colonos da fazenda Nazaré (distrito de Serra Talhada-PE), que resistiram a vários ataques ou *Os feitosas e o sertão dos Inhamus* (1980). A vida no cangaço era um caminho arriscado e sem volta, mas extremamente rentável. E abrangente. Nesse capítulo abordamos a representação desse movimento em algumas obras Literárias. Com elas, nossa intenção é compreender a leitura dos autores em relação a figuração do Cangaço dentro do universo literário e historiográfico.

Concluimos que o cangaço é um fenômeno sociocultural em um *locus* específico, caatinga e como escreveu Jorge Amado:

Aqui, na caatinga, habitam os cangaceiros. Os soldados da vingança, os donos do sertão. Não tem paz nem descanso, não tem quartel nem bivaques, não tem lar nem transporte. Sua casa e seu quartel, sua cama e sua mesa, são a caatinga para eles bem-amada. Os soldados da polícia que os perseguem não se atrevem a penetrar por entre os arbustos de espinhos, os pés de xiquexiques e croas. Ao lado das serpentes e dos lagartos, vivem os cangaceiros na caatinga e também eles, por vezes, liquidam no tiro das suas repetições os sertanejos que descem e que sobem na contínua migração. E aqui surgem, no coração seco da caatinga, os beatos mais famosos, aqueles que arrastam multidão dramática no seu passo, enchendo o sertão de orações estranhas, de ritos supersticiosos, anunciando pela boca repleta de profecias o fim do mundo e do sofrimento dos camponeses. Na caatinga habitaram Lucas da Feira, Antônio Silvino, Corisco e Lampião, hoje habita Lucas Arvoredado com seus jagunços. Na caatinga surgiram Antônio Conselheiro e o beato Lourenço. Do

mais distante do deserto surge agora, com as mesmas alucinadas palavras de profecias, o beato Estevão" (AMADO, 2009, p. 46).

Essas obras abordam a exploração da burguesia sob a classe trabalhadora, o êxodo da comunidade rural para as grandes metrópoles escreve o sonho dos retirantes, a utopia civil de viver onde há trabalho e comida. Por outro lado, houve uma resistência, ao sistema, vindo da classe operária, primeiramente nos quilombos, depois de outras comunidades, regidas por fanáticos e religiosos, que foram massacradas pela força nacional como Canudos, Contestado e Cadeirão - o cangaço era uma forma de resistência, porém indireta ou atípica.

Nesse mundo de violência e desigualdades sociais, os cangaceiros nem sempre usavam ou vendiam a força bélica, troca de tiros é um trabalho muito arriscado para um grupo com crianças e envelhecidos; também carregavam muita cangalha nesses “castelos andantes”. No bando de Lampião, por exemplo, tinha casais, dizem que tiveram filhos e na segunda década dos 22 anos de rei do cangaço, evitavam os conflitos armados por prudência e ressignificação do cangaço, mas eram caçados pelas forças volantes, suas cabeças valiam uma alta recompensa e as joias no bernal chamava a atenção dos mercenários.

Outros cangaceiros de destaque são Cabeleira, Jesuíno Brillhante e Sinhô Pereira, personalidades entre a história e a literatura. Como defendemos ao longo desse estudo - caatinga é o mundo épico para os retirantes, cangaceiros, fanáticos religiosos, interligando-se na dicotomia das relações sociais, entretanto, o Estado formado em um sistema antidemocrático é a raiz para essas práticas de violência, a barbárie envolve o mundo e esse manto cobre a humanidade.

Referências

AMADO, Jorge. *Seara Vermelha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALMARZA, Alberto Sepulveda. *Es posible da democracia em américa latina: un estudio sobre los militares y la politica*. Santiago: Andros, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CANDIDO, Antonio. Os brasileiros e a literatura latino-americana. São Paulo: *Novos Estudos, Cebrap*, vol. 01, nº 01, p. 58-68, dez., 1981.

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção: seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2002.

CANDIDO, Antonio. Poesia, documento e história. In: _____. *Brigada ligeira e outros escritos*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2017

FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos: gêneses e lutas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.

MARX, K.; ENGELS, F. *Sobre Literatura e Arte*. 4ª Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974

MELLO, Frederico Pernambucano. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa, 2011.

PERICÁS, Luiz Bernardo. *Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica*. São Paulo: Boitempo, 2010.

A NOVELA “GABRIELA, CRAVO & CANELA” NO PORTUGAL DE 1977

Senyra Martins Cavalcanti

Em 1977, Portugal já havia encerrado um ciclo de quatro décadas de programação televisiva com controle ideológico estatal e recém ingressava em um regime democrático, período nomeado de “Período de Normalização Democrática” e compreendido entre 1974 e 1988¹.

O ano de 1977 se inscreve em um período que se caracteriza pela busca de estabilização dentro dos parâmetros democráticos, pelo acelerado processo de reorganização e normalização das instituições (redefinição do papel das forças armadas e da igreja católica em uma sociedade democrática), da legislação (revisão da constituição e da Lei de Imprensa) e da economia portuguesa (modernização e futura integração em um espaço europeu) após 41 anos de ditadura e estagnação econômica. Neste ano, os portugueses também experienciam: crise na construção civil e déficit de habitação, queda nos índices de natalidade, o fim do império colonial português, o retorno à Portugal dos portugueses que viviam nas colônias portuguesas em África², o início dos acordos de integração de Portugal à Comunidade Econômica Europeia (CEE). 1977 também é o ano em que Portugal

¹ Autores como Mattoso (2003), apontam que esse período é encerrado em 1985 quando Portugal se integra à Comunidade Econômica Europeia.

² Ver: *Causas do Êxodo das Minorias Brancas da África Portuguesa*, Fernando Tavares Martins Pimenta, 2017.

conhece a Coca-Cola e a expansão do consumo de massa em processo desde os anos 60.

Portugal, em 1977, era uma sociedade democrática e em transição, bastante influenciada por padrões culturais conservadores em decorrência da herança cultural do Estado Novo (1933-1974). Abaixo, um dos cartazes distribuídos pelas escolas do país (imagem1) que exemplifica os valores que a ditadura quer ver prevalecer: sociedade ordeira, unidade familiar, devoção católica, trabalho abnegado.

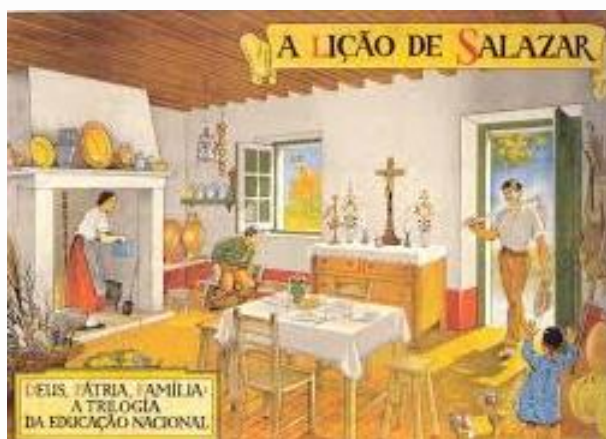


Imagem 1: Cartaz confeccionado pelo Secretariado da Propaganda Nacional (1938)

Fonte: *Google Imagens* (acesso em 03/01/2022)

Durante a Ditadura, os órgãos de comunicação eram de monopólio estatal, incluindo aí a televisão e, no que diz respeito às transmissões televisionadas, estas caracterizavam-se pela ausência de conteúdos televisivos diversificados, forte alinhamento com as ideologias estatais (defesa do nacionalismo, da família e do patriotismo), ausência de opções de canais de televisão (dois RTP1 e RTP2) e limitado horário de exibição (12 às 23 hs). Assim, a novela *Gabriela, Cravo & Canela* encontra um público saturado pelas notícias sobre o fim do Estado Novo, os embates partidários e intrapartidários, a recuperação econômica - não habituados às imagens de novelas brasileiras com conteúdo politizado e erotizado.

A novela *Gabriela, Cravo & Canela* foi a 21ª. novela exibida em 1975 no horário das 10 pela Rede Globo³. Em 1977, foi exibida pela primeira vez em preto e branco em Portugal, depois retransmitida à tarde em 2002, com um remake em 2012⁴, mas foi a versão de 1977 que causou mais impacto e fidelizou os espectadores portugueses neste gênero televisivo⁵.

A novela *Gabriela, Cravo & Canela* exemplificava o *know-how* da Rede Globo com a produção de novelas. Dessa forma, não chegou em Portugal um produto cultural amador, mas um produto bastante sofisticado com produção (cenários, edição, continuidade, vestuário...) e dramaturgia (texto e interpretação dos atores) cuidadosas. Assim, a renovação ou mesmo a criação do interesse dos portugueses por telenovelas foi criado a partir do ápice do Padrão Globo.

A novela adaptava um romance de autor conhecido e reputado, mesmo em Portugal: Jorge Amado. A sua origem literária empresta um caráter cultural e educativo à novela. Como se fosse uma credencial que confere valor a um produto massivo e tradicionalmente referenciado como um produto popular. Essa credencial leva a que telespectadores

³ Canal privado brasileiro fundado em 1965, produtor de conteúdo exibido em mais de 130 países, em 2019.

⁴ No Brasil, a primeira adaptação do romance de Jorge Amado foi em 1960, pela extinta TV Tupi, e, em 1975 e 2012, pela Rede Globo.

⁵ Na pesquisa de sondagem promovida pelo TV Guia-Norma em 1987, 57,8% destacaram que os noticiários eram os seus programas favoritos de televisão, contra os 45,6% que preferiam de filmes de longa-metragem e 45,8% telenovelas. Temos que considerar que não havia muitas opções de canais e programação como as que os telespectadores possuem na atualidade. Mesmo assim, o número de horas de exibição de telenovelas é bastante considerável. Não há pesquisa que aponte dados em 1977, assim, temos como referência os anos de 1992 e 1994. Em 1992, o Canal 1 da RTP exibiu 976 horas de filmes americanos, 666 horas de informação e 512 horas de novelas. Em 1994, telenovelas brasileiras, sul-americanos de maneira geral e portuguesas transmitidas diariamente pelos 4 canais de televisão portuguesa existentes totalizavam 14 títulos.

com elevado nível de instrução potencialmente poderia se sentir mais atraídos como telespectadores da novela⁶.

Gabriela foi a primeira novela entre cinco programadas para exibição em Portugal a partir de 1977⁷ e fazia parte de uma estratégia de internalização dos programas de televisão brasileiros em Portugal e em outros países lusófonos. A hegemonia das telenovelas brasileiras em Portugal vai até 1992⁸ quando Portugal inicia sua própria produção de novelas e surgem mais emissoras transmissoras dos conteúdos (CUNHA, 2003).

Portugal e os países lusófonos constituíam um mercado lucrativo a ser explorado pela Rede Globo e as novelas se apresentavam como os melhores produtos da indústria cultural brasileira para isso: não havia a necessidade de investimentos em dublagem e legenda dos diálogos, bem como de refilmagem ou adaptações em decorrência da língua comum.

Gabriela e todas as telenovelas da Rede Globo que foram exibidas pela RTP1 faziam parte de uma safra de produção que resgatava a história do povo brasileiro. Já havia nessas produções um amadurecimento na dramaturgia televisiva nacional, o que permite refletir a recepção mais qualificada desse tipo de produto por parte dos portugueses. Diferente dos telespectadores brasileiros, o público luso não acompanhou o desenvolvimento inicial das telenovelas produzidas no Brasil, com exibição duas vezes por semana e enredos absolutamente

⁶ Obras de Érico Veríssimo (“O Tempo e o Vento”), Lygia Fagundes Telles (“Ciranda de Pedra”), dentre outros. O número de adaptações é bastante significativo e para essa ocorrência foi criado um subgênero de *novelas de adaptação literária*.

⁷ As demais foram: *O Astro* (Janete Clair, Rede Globo, 1977, 186 episódios; exibida pela RTP-Canal 1, em 1979); *A Escrava Isaura* (Gilberto Braga a partir de obra homônima de Bernardo Guimarães, Rede Globo, 1976-1977, 100 episódios; exibida pela RTP-Canal 1 e Canal 2, em 1978); *O Casarão* (Lauro César Muniz, Rede Globo, 1976, 160 episódios; exibida pela RTP-Canal 1, em 1978); *Dancing Day's* (Gilberto Braga, Rede Globo, 1978-1979; exibida pela RTP-Canal 1 em 1980).

⁸ Há uma divisão no perfil da audiência após 1992, em decorrência do fato de que a Rede Globo tinha a hegemonia do mercado português até este ano, quando a TVI, canal privado, passa a produzir novelas nacionais.

afastados da realidade nacional. Os portugueses foram, por assim dizer, alfabetizados na teledramaturgia brasileira a partir do padrão de produção da Rede Globo, ou seja, telenovelas com múltiplas intrigas, temáticas atuais e\ou adaptações literárias e avultosos investimentos nos cenários e nos efeitos visuais (GUEDES, 2017, p. 105).

Exibida em Portugal pela estatal RTP-Canal 1 no período de 16 de maio à 16 de novembro de 1977 em 130 capítulos dos 160 anunciados, a novela *Gabriela, Cravo & Canela* se baseava em um romance homônimo de Jorge Amado e sua exibição foi precedida de grande campanha publicitária nos jornais do país, mas não podemos creditar o seu prestígio junto ao público a uma campanha de marketing. Nem tão pouco ser o primeiro contato com uma produção cultural brasileira, haja visto que produções culturais brasileiras já circulavam em Portugal, tais como: literatura, cinema, peças teatrais e música (Guedes, 2017; Lisboa, 2011).

Gabriela, Cravo & Canela se passava na cidade litorânea e grande produtora de cacau de Ilhéus, no Estado da Bahia, na década de 20 do século XX, e tinha como pano de fundo o contexto sócio-político da República Velha ou Primeira República (1889-1930) que se caracterizava pela economia de base agrária, política de café com leite, coronelismo, voto de cabresto e oligarquias rurais.

O contexto político era o pano de fundo onde se desenrolava uma trama focada no lugar da mulher na sociedade, nas relações políticas entre os liberais que defendiam a urbanização e a indústria e os “coronéis” locais plantadores de cacau.

As mulheres na “terra dos coronéis”

Em 1977, a *Gabriela, Cravo & Canela* encontrou um público não habituado às obras de ficção televisiva que abordassem a sexualidade humana, a sensualidade e o erotismo, bem como os papéis da mulher na sociedade contemporânea. Para as portuguesas refletir sobre as

possibilidades do “ser mulher” no mundo contemporâneo, a partir de personagens sensuais, com liberdade sexual, questionadoras da moral e dos costumes, era uma novidade.

O subtema da luta pela dignidade e liberdade das mulheres foi bastante destacado e discutido por jornalistas e críticos da época. Todas as mulheres, ricas ou pobres, tinham a mesma luta da emancipação e o mesmo desejo de serem aceitas como eram e não como a sociedade queria que fossem (TOCHA, 2014, p.).

São elas que interpretando papéis principais ou secundários suscitam o maior espanto e perplexidade nos públicos portugueses, num momento em que a cidadania feminina surgia consubstanciada na enorme participação das mulheres em todas as movimentações sociais, nos bairros, nas campanhas de alfabetização, na reforma agrária e nas empresas (CUNHA, 2003a, p. 68).

Em *Gabriela, Cravo e Canela*, os vários lugares sociais ocupados pelas mulheres são exemplificados pela cozinheira sensual (Gabriela), pela jovem normalista e rebelde (Malvina), a virgem inocente (Jerusa), pela amante de coronel que não podia sair de casa (Glorinha), a esposa solitária e oprimida de coronel (Sinházinha), a esposa de marido infiel (Olga Bastos), a prostituta de bom coração (Maria Machado) e as trabalhadoras do sexo do Cabaré Bataclã. As personagens representam espectros da condição feminina na época (meados da década de 20 do século XX) e todas tem algum conflito-base com as normas sociais e isso movimenta a trama: Malvina se apaixona pelo professor da Escola Normal e, assim como Jerusa, se opõe aos casamentos arranjados entre os jovens das famílias “de bem” da cidade. No caso de Jerusa, neta do chefe político local, o Coronel Ramiro Bastos, se envolve romanticamente com o opositor político de seu grupo social: Mundinho Falcão.

Os novos modelos de mulher impulsionam um trabalho individual de reconhecimento, na medida em que são copiados e/ou

adaptados pelas mulheres portuguesas, mais destacadamente pelas adolescentes e mulheres adultas jovens urbanas a se oporem aos modelos engendrados durante a Ditadura Salazar, “que viam a mulher como sustentáculo do lar e da moral católica”, “contribuindo para a emergência de novos comportamentos de relacionamento intra e entre sexos, bem como novas formas de relacionamento entre as gerações” (CUNHA, 2003a, p. 68).

Diferente das personagens femininas centrais que possuem algum conflito com as normas sociais, os personagens masculinos gravitam em torno de estarem integrados às normas ou serem estereotipados: o ambicioso (Mundinho Falcão), o imigrante trabalhador (Nacib Saad), o boêmio (Tonico Bastos), o “dono da cidade” (Ramiro Bastos), o intelectual bêbado (doutor Ezequiel) e os coronéis.

É na análise das personagens femininas que encontramos os lugares sociais das mulheres naquela cidade em particular (Ilhéus, interior do Estado da Bahia, no Brasil), mas que refletem a condição feminina no período (anos 20 do século 20). Glorinha e Sinházinha são de condição social diferentes, mas ambas exemplificam na trama as mulheres que sofrem violência doméstica. Sinházinha é assassinada para “lavar a honra” masculina ao ser flagrada com um amante mais jovem e Glorinha é surrada, despida e exposta na rua com o seu amante pelo Coronel.

As mulheres do Cabaré aparentemente vivem de forma mais “livre” e tem autonomia financeira como trabalhadora do sexo, mas a violência também as atinge de forma simbólica pelo preconceito (recebem nomes derogatórios, não podem circular em certos espaços ou frequentar eventos), física (a jovem afilhada da dona do cabaré) e de opressão. Uma cena em particular chama a atenção quando exemplifica que as regras sociais atingem inclusive as que são consideradas como vivendo à parte destas regras: uma jovem é surrada pela esposa de um coronel, após ser “convidada” a ser exclusiva e viver em uma casa.

A personagem Malvina era filha de uma das famílias nomeadas como “de bem” da cidade, tinha como ambição ser professora, uma das poucas atividades laborais que uma “moça de família” poderia almejar no período. Malvina era mais ajustável à moral católica e aos padrões estéticos e sociais, não obstante os cabelos revoltos, a sensualidade e a cor de pele morena de Gabriela fossem bastante destacadas⁹.

[...] a narrativa, as personagens e os atores da *Gabriela* tiveram a capacidade de criar novas formas de interação social, em que a experimentação da sexualidade e da sensualidade adquiriu novos contornos e deu origem não só a novos cenários culturais (orientações da vida coletiva), como a diferentes *scripts* interpessoais (tais como a possibilidade de afrontar o poder paternal ou marital) e intrapsíquicos (por exemplo, desejo e prazer) relativos à sexualidade e à sensualidade. Nesta perspectiva, a telenovela constitui um produto revolucionário por incentivar a reorganização simbólica da realidade social a partir da reconfiguração e reescritura das trajetórias individuais das mulheres” (CUNHA & SILVA, 2014, p.).

Gabriela é a personagem título do romance de Jorge Amado e da telenovela. A personagem Gabriela não se apresentava como a típica heroína, mas como uma mulher analfabeta, usando vestido de chita, cabelo desgrenhado, pele escurecida pelo sol, descalça, mas de sensualidade rude, espontânea e ingênua. Tanto o romance que lhe deu origem quanto na telenovela, recorre-se a um repertório de estereótipos coloniais sobre a mulher pobre e mestiça, disponível para o sexo sem compromisso ou culpa. Uma sexualidade liberada e permissiva, referida nos trabalhos de Freire (2003), Priore (1997, 2011) e Rago (1990) sobre a sexualidade da mulher no Brasil Colonial¹⁰.

⁹ Inclusive, na pesquisa de Cunha & Silva (2014, p. 28), Malvina foi apontada como a personagem com quem mais as portuguesas se identificavam.

¹⁰ Gilberto Freire, *Casa Grande & Senzala*, 2003; Mary Del Priore, *Histórias Íntimas: Sexualidade e Erotismo na História do Brasil*, 2011; Mary Del Priore, *História das Mulheres no Brasil*, 1997; Margareth Rago, *A mulher brasileira nos espaços público e privado*, 1990.

Um refinamento teórico sobre a temática da sexualidade da mulher no Brasil Colonial, reforça que o problema não é a existência de estereótipos¹¹ sexistas em si, mas a sua replicação em imagens que vão se sedimentando no imaginário coletivo e fixando representações na memória cultural da população brasileira. Os corpos desnudos em festas populares como o Carnaval, as músicas que celebram as formas femininas, propagandas de sardinha e cerveja com dançarinas seminuas, dentre outros. No caso de Portugal, a visão feminina articulada a uma mulher nativa e tropical foi apresentada através da personagem Gabriela. A uma visão feminina em particular, que se articulou uma representação do próprio ser brasileiro. Como somos, o que comemos, como falamos... passou a ser o que foi exibido na telenovela.

Os portugueses foram (re)apresentados ao Brasil através da novela *Gabriela, Cravo & Canela*

Citado por Albuquerque e Vieira (1995), Guennes (1986) destaca que “através da Gabriela e das novelas que se seguiram, Portugal, virtualmente ‘descobriu’ o Brasil. Estava aberta a porta para uma suave invasão”.

A leitura do romance ou as visualizações da ficção seriada *Gabriela* num determinado período da história do Brasil ou de Portugal, ou num momento específico da trajetória individual, tem o poder de evocar nas audiências diferentes fatos, ambientes ou fontes – as memórias – abrindo janelas para múltiplas leituras coletivas e individuais (CUNHA e SILVA, 2014, p. 24).

No Brasil, a novela *Gabriela, Cravo & Canela* abordava temas já recorrentes em outras produções televisivas, mas que trazia o diferencial de ser ambientada no Nordeste e em uma cidade do interior, com

¹¹ Estereótipo: Ordenação generalizada dos sujeitos em grupos.

novos sotaques e em um tempo histórico não muito comum. Até o período, a quase totalidade das novelas possuíam tramas que se desenrolavam em espaços urbanos, lares burgueses e nas Cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. E em Portugal? O que os portugueses assistiram em *Gabriela, Cravo & Canela* que não conheciam? Podemos apontar que foram outros valores morais, diferenças de costumes e padrões estéticos, conhecimento de um momento político da história brasileira, novos vocábulos na língua comum partilhada, dentre outros.

De maneira geral, foi através das novelas brasileiras que os portugueses conheceram aspectos da cultura brasileira em um volume bastante grande se compararmos com o que um brasileiro médio sabe sobre Portugal, promovendo uma “aculturação” mais casual do que programada. Na comercialização de um produto massivo, faz parte informar ao comprador os aspectos culturais e educativos dos produtos. No caso da novela *Gabriela Cravo & Canela*, a origem literária e a língua comum emprestaram uma aparência entretenimento com valor de conhecimento e contribuição culturais aos portugueses.

Citando Cunha (2003a), Lisboa (2011, p. 278), comenta que “*Gabriela* e as inúmeras telenovelas brasileiras que há mais de três décadas compõem o panorama televisivo português vieram alimentar o imaginário da população do antigo império, com os ‘mitos, heróis, acontecimentos, paisagens, recordações e saudades, facilmente, identificados por todos os portugueses’ ”.

A internacionalização para o mercado luso abriu caminho para a exportação das telenovelas da Rede Globo para os países lusófonos africanos. Assim, dois anos após a exibição em Portugal [1977], foi transmitida em Angola também a telenovela *Gabriela, Cravo e Canela*, em 1979, período em que o escritor Jorge Amado era muito lido entre os intelectuais angolanos (COSME, 2001). Começava, portanto, para os dois países um ciclo de assimilação, observação e compreensão da telenovela brasileira, da sua estrutura narrativa e logística de produção que foi replicada nas décadas posteriores para a realização das

narrativas novelescas de Portugal e, posteriormente, de Angola (GUEDES, 2017, p. 5).

As novelas brasileiras reavivam memórias dos tempos coloniais ao mesmo tempo em que somam as novas representações construídas na imigração recente e mesmo no turismo, contribuindo para desenhar uma identidade cultural sobre o Brasil e sobre os brasileiros pelos portugueses e por outros países de colonização portuguesa, em um processo não concluído ainda.

Um certo *senso comum sobre o Brasil* foi alimentado pelo repertório de temas, pelas tramas, pelo enredo (e seus personagens) que a novela apresentava aos portugueses. Um conjunto de conhecimentos “novos” que transitavam no senso comum português no ano de 1977 e, que, por sua vez, foram o início de um processo de conhecimento haja visto que a novela *Gabriela, Cravo & Canela* foi a primeira de um conjunto de cinco novelas a serem exibidas.

Esses elementos foram capturados pelos portugueses de forma pouco crítica e referenciados como testemunhos da realidade, pelo que ressaltamos que não é a constituição da identidade brasileira, mas a constituição de uma identidade do Brasil e dos brasileiros pelos portugueses, tomando o particular pelo todo, na medida em que o ser Brasileiro ficou confundido com o ser baiano em Ilhéus na década de 20 do século XX. Esse processo de..., se deu de forma análoga a um outro que dizia mais respeito ao momento político português no período, quando a imprensa e a população estabeleciam uma relação entre os temas e as ações da trama ficcional com a realidade quotidiana dos portugueses.

Citado por Cunha (2003a), Castrim (1977) escreveu no jornal Diário de Lisboa que:

A luta de uma simples mulher por abrir a sua janela [Glorinha] para a rua está cheia de uma grande verdade pessoal, e daí a sua capacidade de nos comover; mas ultrapassa essa verdade para ganhar o símbolo de um povo que deseja defender o seu direito

às janelas abertas, e daí a sua capacidade de captar a nossa adesão inteligente.

Essa articulação com o momento político acima referido, revela uma tendência no período em que a imprensa partidarizava o jornal e politizava a notícia (CUNHA, 2003a). As notícias sobre a novela Gabriela articulavam os acontecimentos sócio-políticos do quotidiano dos portugueses com o enredo da novela, transformando as “ ‘estórias’ da telenovela em uma história dos anos [pós] revolucionários” e principalmente do ano de 1977” (CASTRIM, 1977, citado por CUNHA, 2003, p. 48). Cunha destaca ainda que os parâmetros do jornalismo de notícia seguida de sua interpretação, foram reorientados para notícia seguida de articulação com o enredo da novela Gabriela¹².

Este artigo é uma reflexão sobre o senso comum português sobre o Brasil, mais destacadamente, o lugar de uma novela na formação deste senso comum. Assim, no que se refere aos portugueses, estes buscaram aproximar a “realidade” ficcional do seu entorno mais amplo: se projetaram nos dramas vividos pelos personagens (liberdade sexual, casamento, amor, violência doméstica...), se identificaram com os problemas ligados ao universo do feminino (emancipação da mulheres e mudança nos costumes), se identificaram com a opressão e o mandonismo de grupos políticos com interesses particulares, mas também receberam gratificação pelas imagens de sensualidade e erotismo.

Apresentação de conhecimentos novos a um público cujo universo simbólico foi construído em quatro décadas por grupos que estiveram e alternaram o poder político em Portugal, pela mobilização de saberes no âmbito do senso comum. Não formou conhecimento teórico ou conhecimento empírico, mas conhecimento de senso comum sobre o Brasil e os brasileiros, naquilo que pode ser também

¹² Em Portugal, a novela *Gabriela, Cravo & Canela* (1975) foi apresentada após o telejornal, em um padrão que perdura desde então como fórmula de capturar a atenção da audiência.

referido como nostalgia identitária de uma cultura comum e mesmo crença em contribuições culturais legadas aos brasileiros.

Novela é “coisa” de mulher?

Geraghty (2005, p. 314 et seq.) questiona se “podemos considerar *Soap Operas*¹³ como programas de mulher?” Sua origem histórica na estrutura narrativa do folhetim, influenciou a percepção de que há um interesse exclusivo das mulheres em assistir novelas televisivas. Geraghty (2005) considera essa influência mais um argumento teórico do que uma afirmação a partir de uma base empírica.

O argumento teórico de que novela “é coisa de mulher” é rotineiramente reiterado pelos críticos das novelas, a fim de desqualificá-la como produto popular, gênero de país subdesenvolvido, sem qualidade argumentativa, direcionado às donas de casa e desempregados...

Não obstante ser bastante criticada, a novela apresenta estórias que podem ser entendidas por um público mais amplo e não apenas pelo público feminino. Contudo, é uma linha de análise bastante recorrente a de que as novelas requerem competências femininas para a sua compreensão e entendimento, bem como a sua “estrutura narrativa

¹³ Aqui, usaremos os termos “Soap Opera” e Novelas como gêneros intercambiáveis, não obstante, serem gêneros televisivos com suas particularidades. O termo “Soap Opera” (literalmente, do inglês Ópera do Sabão) foi usado em decorrência de empresas multinacionais de produtos de higiene patrocinarem radionovelas e telenovelas nas décadas de 40, 50 e 60. Nas “Soap Operas”, longa duração (algumas podem durar anos nos EUA e UK), os personagens falam predominantemente entre si, fraca variação de cenários, cenas filmadas “indoors”), enquanto que as novelas duram entre 6 e 9 meses, em média, podem fazer uso de tempo não linear, incorporar monólogos e diversificar os cenários, por exemplos. Do ponto de vista narrativo, não superaram a estrutura das radionovelas e do melodrama, a caracterização dos personagens, a presença da intriga que se desenvolve em um ambiente específico, por exemplos.

ser moldada pelo ritmo das vidas das mulheres” (GERAGHTY, 2005, p. 315).

Citando Brunson (1997), Geraghty (2005) destacar que afirmar que esse gênero televisivo requer exclusivamente competências femininas é uma abordagem limitada e que não presta atenção às complexidades da vida privada e dos relacionamentos emocionais abordadas nos enredos das novelas, por exemplo. Complexidades ignoradas por outros gêneros televisivos e que interessam aos homens também, fortalecendo o mito de que as novelas fazer parte de um espaço feminino que pode ser caracterizado pela ausência de homens e de seus interesses.

A abordagem da novela como “coisa de mulher” remete a ser ela “um espaço da mulher” ou aquilo que Gledhill (s.d., citado por GERAGHTY, 2005) nomina de “lugar das vozes das mulheres” e “espaço doméstico”. De maneira geral, o movimento feminista compreendia que as temáticas relativas ao universo feminino devem ser vistas em seu próprio espaço. O termo “espaço da mulher” para as feministas esteve articulado durante longo tempo a uma exigência de que “as mulheres engajadas em atividades políticas, culturais e sociais, necessitam de seu próprio espaço para o desenvolvimento destas ações em seus próprios termos antes de levá-las para a esfera pública” (GERAGHTY, 2005, p. 315).

No caso português, a novela *Gabriela, Cravo & Canela* foi o espaço em que mulheres e homens puderam refletir como é ser mulher no mundo contemporâneo que alimentam os melodramas (criação dos filhos, amor romântico, escolhas de parceiros, sexo sem julgamentos morais, frustração sexual, adultério, solidão).

Segundo Cunha (2003a, p. 54; 2003b, p. 6), a novela *Gabriela* se caracterizou, “em Portugal, como um produto de consumo direcionado, preferencialmente, para o gênero masculino”, destacando que “a politização das temáticas faz da recepção desta telenovela, um fenômeno de audiências predominantemente masculino”.

A ação de politizar a novela *Gabriela* por parte do público masculino, articulava a ficção política com o contexto político brasileiro, inclusive:

Vieram o “coronel” Jesuíno e seus capangas. Vieram, rasgaram o papel da sua própria lei, invadiram a casa de Glória e trancaram-lhe a janela, isto é: cegaram-na. Conheço alguém que fez o mesmo, tirem Glória e ponham povo brasileiro, tirem “coronel” Jesuíno e ponham general Geisel. A este sujeito chamam em todo o mundo assassino... Assassino chamou Glória a Geisel, perdão! A Jesuíno (CASTRIM, 1977, *apud* CUNHA, 2003a, p. 61).

Cunha (2003a, p. 54) reforça seus argumentos de que “não só pela apropriação de sentidos realizada pelos jornalistas e críticos, refletindo a arena política quotidiana enfrentada por políticos e homens politizados, onde a participação da mulher ronda os 5%, mas também pelo facto de a visualização da televisão ser então um ato desfrutado e controlado, predominantemente, pelos homens”. E, para esse contexto, contribuiu: “o diminuto número de aparelhos de televisão; a atividade masculina rotineira de ‘ir ao café’ à noite assistir à televisão (as mulheres ficam a arrumar a cozinha e a deitar os filhos) e conversar com os vizinhos; a disponibilidade para ver televisão que os homens apresentam nesse horário, no caso de o lar possuir um aparelho, em função das rotinas domésticas serem cumpridas tradicionalmente pelas mulheres” (2003a, p. 54).

Ver novela como experiência coletiva

A capacidade das novelas para animar debate público sobre temas variados é bastante reconhecida (GERAGHTY, 2005; CUNHA, 2003a). No caso da novela *Gabriela, Cravo & Canela*, histórias controversas, normatizadas como tabu e interdição pela Igreja Católica puderam ser vistas pelos portugueses: como violência doméstica,

feminicídio, adultério, casamento arranjado, prostituição, sexo fora do casamento, desejo sexual, tentativa de suicídio, dentre outros.

Portugal parava diariamente à hora da telenovela, o parlamento fechou mais cedo nos derradeiros dias da sua exibição, todos os programas se organizavam em redor do episódio do dia – não era alienação coletiva, era apenas o sedutor poder do espetáculo no seu melhor. A sociedade portuguesa transformou-se obviamente assistindo a esta obra: adoptou o sotaque brasileiro como segunda língua, adoptou as atrizes e os atores brasileiros como vedetas indispensáveis em qualquer festejo fraterno, adoptou usos e costumes, expressões idiomáticas, e começou a rebolar a bunda ao som do samba. Calmamente. Ao ritmo nacional (Correio da Manhã, 2014, p.).

[...] em Portugal, uma novela como *Gabriela* paralisou literalmente o país a partir das 20h30. A companhia de telefones portuguesa revelou ter registado uma queda nas comunicações (de consumo em chamadas telefônicas) da ordem de 70% durante sua apresentação. Uma sessão da Assembleia da República foi suspensa para permitir que os parlamentares assistissem ao programa (MATTELLART, 1989, p. 27, citado por FERREIRA, 2014, p. 156).

Os temas referidos anteriormente foram apresentados ao público pela televisão na exibição da novela *Gabriela, Cravo & Canela*. Estes temas não eram apresentados em outras produções televisivas e o ato de assistir à novela constituiu em si um ato de transgressão social (temas tabus) e um ato político (debate público), empurrando ainda mais as fronteiras que estavam a ser empurradas nas práticas sociais e políticas.

No Brasil, em 1975, o regionalismo da novela, o erotismo, o machismo, a violência de gênero, o mandonismo, exibidos na novela *Gabriela*, formavam uma complexa teia identitária que refletia o nosso passado histórico ao mesmo tempo em que apontava para questões contemporâneas, mudando inclusive as representações que tínhamos de

nós mesmos¹⁴. Essa complexidade foi apresentada aos portugueses na forma de uma novela.

Costa (1992), citado por Albuquerque e Vieira (1995), destaca que as novelas *Gabriela, Cravo & Canela* e *O Bem Amado* trouxeram para Portugal “as intrigas, a demagogia, a corrupção, o cinismo, o compadrio, a hipocrisia dos poderes, governo e oposição, que os esperava”.

A política portuguesa é lida, relida, discutida, escrita e reescrita, humoristicamente glosada através da *Gabriela*, suas personagens, cenários e ações. É-lhe atribuída, assim como à televisão, o poder de educar ou deseducar, principalmente, num país com uma grande percentagem de analfabetos e tradicionalmente afastado das práticas políticas (CUNHA, 2013a, p. 60).

A novela *Gabriela* contava com a cumplicidade do telespectador em seu sucesso, na medida em que após cada exposição de um capítulo, seu conteúdo se transformava em conteúdo de conversa cotidiana no dia seguinte. Esse é um dos efeitos da serialidade: os temas exibidos se transformavam no alimento das interações na convivialidade social.

O trabalho da interpretação da imagem, como na interpretação do verbal, vai pressupor também a relação com a cultura, o social, o histórico, com a formação social dos sujeitos. E vai revelar de que forma a relação imagem/interpretação vem sendo ‘administrada’ em várias instâncias (SOUZA, 2012, p. 59).

Como fazem as peças de teatro, os filmes e as obras literárias, a novela não “fecha o sentido”. No caso da novela, os sentidos são disputados e estão em aberto, levando os telespectadores a trazer os seus temas para a exposição de suas percepções e o debate coletivo, que situam e dão sentido pela articulação do conteúdo visto com o cotidiano.

¹⁴ O referencial das produções de novelas até então era urbano, burguês, industrial, centro-sul (SP e RJ).

Assistir à novela à noite diariamente se tornou um hábito português e foi a novela *Gabriela* que criou esse hábito. Em um dos primeiros trabalhos sobre a televisão, Raymond Williams (1981, p. 81) citado por Geraghty (2005) destaca que um dos efeitos da serialização é o de encorajar hábitos regulares nos telespectadores, direcionando-os para um canal e um momento em suas vidas noturnas.

Observando que havia 150 televisores por 1.000 habitantes na época de exibição de *Gabriela*, os portugueses assistiam à novela em bares, cafés, sedes de associações cooperativas e trabalhistas formando uma experiência coletiva de exibição e de “assistência” da novela. Para não perder público, cinemas e teatros colocavam televisões para exibir a novela no hall de entrada de cinemas e teatros.

Em 1979, o Sindicato dos trabalhadores de Espetáculos, e, em 1981, a Associação Portuguesa das Empresas Cinematográficas (APEC) se manifestaram contra a exibição noturna de telenovelas brasileiras. Temos que lembrar que os portugueses produziram a primeira novela em 1982¹⁵ e a repercussão da exibição da novela *Gabriela* trouxe um problema novo para os exibidores e realizadores de teatro e cinema em Portugal.

As oposições identificadas acima, não foram as únicas no período. Críticos da influência da novela *Gabriela* junto ao público português apontavam que os personagens não são apresentados ao público no trabalho ou desenvolvendo esforços de sobrevivência e contribuição social, mas envolvidos em disputas amorosas, participação em festas e outras ações de lazer e hedonismos nomeados como “frívolos” e “pequeno burguês”. (RAMOS, citado por ALBUQUERQUE e VIEIRA, 1995). Também foi destacado que as

¹⁵ Os portugueses não possuíam a mesma tradição da Rede Globo na produção de novelas. Primeiras novelas de produção portuguesa: “Vila Faia” (1982), “Origens” (1983), “Chuva de Areia” (1985), ‘Palavras Cruzadas” (1987), ‘Passerelle” (1988).

trocas linguísticas eram nocivas à língua portuguesa¹⁶ e a exibição de novelas durante a noite subtraía público dos cinemas e dos espetáculos de teatro, prejudicando a difusão cultural portuguesa (CUNHA, 2003a).

[...] num país fragmentado pelas quezílias políticas no âmbito nacional e familiar, a telenovela *Gabriela* vem gerar um fenómeno de coesão e consenso social em função da interatividade que promove com o seu público – interpelando-o a partir da sua *unidade básica de audiência*, a família, no seu quotidiano – proporcionando um fator de mediação cultural e política entre os diversos grupos sociais (CUNHA, 2003b, p. 6).

Em decorrência de seu potencial em engatilhar conversação social sobre temáticas variadas, as novelas deveriam ser estudadas com mais cautela e respeito por cientistas sociais e historiadores.

Referências

ALBUQUERQUE, Daniela; VIEIRA, Andreia. As Telenovelas em Portugal - história e teoria do género. In: *O Fenômeno Televisivo. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. Disponível em: www.fcsh.unl.pt/cadeiras/httv/artigos/As%20telenovelas%20em%20Portugal.pdf. Acesso em: 05 mar. 2021.*

BORELLI, Silvia Helena Simões. *Novela é coisa de mulher. XXIII Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação em Manaus, 2000. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/9ec6f0f5a423f4a7de3eb5a4af70937e.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2021.*

¹⁶ Editorial do Diário de Notícias (21 de Junho de 1980), citado por Albuquerque e Vieira (1995), “O que se passou desta feita foi a injeção diária, a três milhões de telespectadores, do calão mais brejeiro, da gíria mais barata de uma certa burguesia brasileira que não é (não deverá ser) representativa de uma cultura que se sabe rica e consequente”.

BURNAY, Catarina. A ficção televisiva no Espaço Lusófono: rotinas produtivas, parcerias e coproduções. In: CUNHA, Isabel Ferin; CASTILHO, Fernanda; GUEDES, Ana Paula (Orgs.). *Ficção Seriada Televisiva no Espaço Lusófono*. Covilhã: LabCom, 2017. p. 109-132.

CUNHA, Isabel Ferin. *A revolução da Gabriela: o ano de 1977 em Portugal*. In: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. Coimbra: Universidade de Coimbra [online], 2003a. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/cunha-isabel-ferin-revolucao-gabriela.html>. Acesso em: 3 abril. 2021.

CUNHA, Isabel Ferin. *As telenovelas brasileiras em Portugal*. In: Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. Coimbra: Universidade de Coimbra [online], 2003b. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/cunha-isabel-ferin-telenovelas-brasileiras.html>. Acesso em: 05 mar. 2021.

CUNHA, Isabel Maria Ribeiro Ferin; SILVA, Josefina de Fática Tranquilin. A telenovela Gabriela na memória das mulheres brasileiras e portuguesas. *Ciberlegenda*, n. 30, p. 22-35, 2014. Disponível em: <http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/694>. Acesso em: 05 mar. 2021.

FARIA, Isabel. Sapatos, não, senhor Nacib. *Correio da Manhã*, 04 set. 2012. Disponível em: <http://www.cmjornal.xl.pt/detalhe/noticias/outros/domingo/sapatos-nao-senhor-nacib>. Acesso em: 05 mar. 2021.

FERREIRA, Raquel Marques Carriço. Uma história das audiências das telenovelas portuguesas e brasileiras em Portugal. *Estudos em Comunicação*, n.16, p. 149-184, 2014.

GABRIELA - Portugal não foi igual depois dela. In: *Correio da Manhã*, 2014. Disponível em: <http://www.cmjornal.xl.pt/detalhe/noticias/lazer/tv-media/gabriela-portugal-nao-foi-igual-depois-delaFerreira>. Acesso em: 05 mar. 2021.

GERAGHTY, Christine. The Study of Soap Opera. In: WASKO, Janet (Ed.). *A companion to television*. Oxford: Blackwell, 2005. p. 308-323.

GRECO, Clarice. Crítica especializada e crítica popular: autoridade e gosto no debate sobre qualidade na TV. In: CUNHA, Isabel Ferin; CASTILHO, Fernanda; GUEDES, Ana Paula (Orgs.). *Ficção Seriada Televisiva no Espaço Lusófono*. Covilhã: LabCom, 2017. p. 203-226.

GUEDES, Ana Paula Sampaio. O Atlântico da telenovela em travessia (Angola, Brasil e Portugal). Tese de Doutoramento (Doutoramento em Ciências da Comunicação) - Universidade de Coimbra, Coimbra, 2017. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/42567/4/O%20Atl%20A2ntico%20da%20telenovela%20em%20travessia.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2021.

HUISSMAN, Rosemary. Soap operas and sitcoms. In: FULTON, Helen; HUISMAN, Rosemary; MURPHET, Julian; DUNN, Anne (Ed.). *Narrative and mídia*, Cambridge: Cabridge Press, 2005. p. 172-188.

LISBOA, Wellington Teixeira. Geração à Gabriela: memória e outras mediações na construção de representações do Brasil em Portugal. In: Anuário Internacional de Comunicação Lusófona, 2011. Disponível em: <http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/anuario/article/view/810/729>. Acesso: 03 mar. 2021.

LOPES, Maria Immacolada Vassarello de. Televisões, nações e narração: Reflexões sobre as identidades culturais em tempos de globalização. In: MARTINS, Moisés de Lemos; SOUSA, Helena; CABECINHAS, Rosa (Eds.). *Comunicação e lusofonia: Para uma abordagem crítica da cultura e dos media no espaço lusófono*. Coimbra: Campo das Letras, 2006. p. 143-153.

POLICARPO, Veronica Melo. Telenovela brasileira: Apropriação, género e trajectória familiar. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Sociologia) - Universidade de Coimbra, Faculdade de Economia, Coimbra, 2001. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/9751/1/Policarpo%2c%20Ver%C3%B3nica%20Melo.pdf>. Acesso em: 03 abril 2019. Acesso em: 03 mar. 2021.

RODRIGUES, Ernesto. Os efeitos de Gabriela em Portugal. *Revista Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, v. 18, p. 145-154, jul.-dez., 2015. Disponível em: <http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/80>. Acesso em: 03 mar. 2021.

ROSA, Otávio Chagas. A ficção do homem: um estudo sobre a recepção masculina de telenovelas. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação Midiática) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/15472/DIS_PPGCO_MUNICACAO_2018_ROSA_OTAVIO.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 03 mar. 2021.

SILVERSTONE, Roger. *La moral de los médios de comunicaci3n*: sobre el nacimiento de la polis de los médios. Buenos Aires: Amorrortu, 2010.

SOBRAL, Filomena Antunes. *Televis3o em contexto portugu3s*: Uma abordagem hist3rica e prospetiva. Instituto Politécnico de Viseu, 2012. Disponível em: <http://www.ipv.pt/millennium/Millennium42/10.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2021.

SOUZA, Tânia Conceiç3o Clemente de. O papel da imagem na construç3o da mem3ria. In: SILVA, Telma Domingues da; SOUZA, Tânia Conceiç3o Clemente de; AGUSTINI, Carmen (Orgs.). *Imagens na comunicaç3o e discurso*. S3o Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig, 2012. p. 49-71.

STRAUBHAAR, Joseph. A televis3o do mundo: m3ltiplas correntes para identidades culturais multiniveladas. In: MARTINS, Mois3s de Lemos; SOUSA, Helena; CABECINHAS, Rosa (Eds.). *Comunicaç3o e lusofonia*: Para uma abordagem cr3tica da cultura e dos *media* no espaço lus3fono. Coimbra: Campo das Letras, 2006. p. 231-258.

TOCHA, Cátia. *A chegada do Brasil a Portugal atrav3s de Gabriela*. 2014. Disponível em: <http://www.ualmedia.pt/pt/dossie.asp?det=17549>. Acesso em: 05 mar. 2021.

UMA hist3ria das audi3ncias das Telenovelas portuguesas e brasileiras em Portugal. In: *Estudos em Comunicaç3o*, 2014. Disponível em:

<http://www.ec.ubi.pt/ec/16/pdf/EC16-2014Jun-07.pdf>. Acesso em:
05 mar. 2021.

A ÚLTIMA TOCAIA - *TOCAIA GRANDE*, ENCERRANDO O CICLO DO CACAU – NOVAS PERSPECTIVAS

João Paulo Ferreira

Entre “covas rasas” e “casas” a subir, formaram-se arruados, vilas, povoados nas terras do cacau, no sul da Bahia. As narrativas do ciclo cacaueiro de Jorge Amado têm em comum a narração do processo formativo e de desenvolvimento da zona cacaueira, que compreende as cidades de Ilhéus, Itabuna e adjacências. Além disso, os romances *Cacau*, *Terras do Sem Fim*, *São Jorge dos Ilhéus* e *Gabriela, cravo e canela* compartilham as histórias e paixões de personagens e personalidades (fictícias ou não) que, cada qual ao seu modo, marcam o espírito do leitor.

De todo modo, um termo é recorrente entre as histórias contadas, qual seja, progresso, que pode ser estendido às questões externas às obras (interpretações histórico-sociológicas), bem como às internas (desenvolvimento dos personagens e do próprio enredo), sem falar do amadurecimento estético-literário do autor. Assim, apesar de o termo pouco aparecer no último romance do ciclo, *Tocaia Grande* é a narração da formação de uma comunidade e da superação desta por forma de sociedade mais adiantada: a civilização.

Em resumo, *Tocaia Grande – A face obscura*¹ é o décimo oitavo romance publicado por Jorge Amado, em 1984. Narrado em terceira pessoa, o livro conta a história da comunidade homônima, alçada, ao fim, à cidade fictícia de Irisópolis, situada entre Ilhéus e Itabuna.

¹ Doravante, quando necessário, usaremos a sigla TG para *Tocaia Grande*.

Uma peculiaridade da narrativa em análise em relação às suas predecessoras é a narração linear e progressiva da história de Tocaia Grande. O narrador começa por apresentar o “Lugar”, que será o palco da carnificina dos jagunços do Coronel Elias Daltro, bem como indica, ali, o lócus em que se estabelecerá a comunidade primitiva identificada por Tocaia Grande. Avançando, a voz narrativa vai construindo e fixando alguns dos personagens que comporão o primeiro plano da história, como são os casos do mascate Turco Fadul Abdala, o Capitão Natário da Fonseca, o negro Castor Abduim da Assunção (o negro Tição) e as putas Coroca e Bernarda, entre outros.

No mesmo passo, o narrador passa pela formação do “Arruado” e por sua respectiva transformação em “Lugarejo”. A voz narrativa nos conta ainda como o lugarejo desenvolveu-se a povoado e, depois, a arraial e a cidade.

Como fica evidente, pela própria organização sequencial gradativa dos capítulos, o narrador, aparentemente, deseja explicar o passado, como explicitado no início do romance, narrando as etapas pelas quais passou e as personalidades que contribuíram para a formação e o desenvolvimento de Tocaia Grande. Depois de alçada a cidade, tais circunstâncias e heróis foram colocados à margem e homenagens foram prestadas a quem nada ou muito pouco fez por Tocaia.

Ademais, temos ainda a participação de figuras como os Coronéis² Boaventura Andrade e Robustiano Araújo, bem como do primogênito daquele, o bacharel Doutor Boaventura Andrade Filho (ou Júnior, como ele prefere ser denominado), que atuam, ao nosso ver, em segundo plano. Isto porque a aparição deles na história é esparsa, porém, quando ocorre, é carregada de sentido e simbologia, como veremos adiante. Além disso, compõem o terceiro plano mateiros, alugados, jagunços, capangas e ainda os índios, os ciganos, os negros, os

² Uma particularidade do termo “Coronel” em *Tocaia Grande* é a sua grafia com inicial maiúscula, o que não ocorre nos romances anteriores do ciclo do cacau.

sergipanos, os sertanejos, os turcos/árabes, enfim, estão neste rol povos e ambientes, que passam e se alternam nas páginas da narrativa ao arbítrio do narrador.

De toda maneira, há uma dialética que opera na base do romance, qual seja, da vida e da morte, do cômico e do trágico, da lei ou do direito e do “comum acordo”, da liberdade e da imposição, do primitivo e do civilizado. Entre a aparente dualidade de uma manifestação à outra, estão as ações, as reações e as escolhas (individuais e coletivas) que particularizam os sujeitos figurados, elevando-os a tipos estéticos. Assim são o negro Tição e a puta/parteira Jacinta Coroca – na qualidade de personagens populares – ou o Coronel Robustiano e o Capitão Natário, como personagens medianos, benfeitores do povoado. Inclusive, vale mencionar a representação um tanto caricata do Barão de Itauaçu, Adroaldo Muniz Saraiva de Albuquerque, e sua infiel esposa francesa, a Baronesa Marie-Claude Duclos Saraiva de Albuquerque, “ou simplesmente Madama” (TG, p. 52).

Sendo o último dos cinco romances do ciclo do cacau amadiano, *Tocaia Grande* recupera ambiente, personagens e ações das demais obras, porém os ressignifica e lhes confere papéis e sentidos próprios. Nisto, trazemos a tese de Fan Xing (2014), que defende ser o romance em questão uma síntese de todas as narrativas de Jorge Amado publicadas entre 1931 e 1983. De fato, a pesquisa e a argumentação de Xing demonstram a coerência de tal percepção. Contudo, sob nossa perspectiva, *Tocaia Grande* retoma o tema do cacau menos como síntese e mais como problematização de uma história não superada, ainda que, discursiva e simbolicamente, frações socioeconômicas bem colocadas na sociedade moderna tentem renegar problemas como a injustiça social, o latifúndio, a pobreza, a fome, entre outros.

Destarte, o romance amadiano de 1984 difere substancialmente de *Cacau*, de *Terras do Sem Fim*, de *São Jorge dos Ilhéus* e de *Gabriela, cravo*

e canela.³ Enquanto nestes o enredo gira em torno da cidade de Ilhéus e suas adjacências e seus desenvolvimentos estão amparados na economia cacaueteira, em *Tocaia Grande* o pulsar narrativo encontra-se nas confluências, na obstinação e nas ações que deram formato de arruado a cidade a Tocaia Grande/Irisópolis. Se nas demais narrativas Ilhéus era o centro em torno do qual orbitavam as ações, reações, paixões e os destinos, na obra em questão Ilhéus e Itabuna são municipalidades a que os viventes de Tocaia Grande vão a negócios ou para pernoitar em puteiros, dormindo com quem os aceite.

Em suma, tanto a linguagem quanto os personagens de *Tocaia Grande* o afastam de seus predecessores, o que nos possibilita a visualização de novas perspectivas, entre elas uma contraposição entre o “primitivo” e o “civilizado”, isto é, uma comunidade que resistiu bravamente às duras adversidades sociais, naturais e sanitárias, mas sucumbiu com a chegada da religião e do Estado com suas leis e ordens. Enfim, é sobre isso que nos debruçaremos doravante.

“O passado de epopeia, o presente de esplendor”: assim se faz uma “civilização”

“A lei, comadres e compadres. No cano da repetição, no gatilho dos revólveres, na boca dos clavinotes, a lei se anunciava. Após a enchente e a febre.” (TG, p. 532). Assim anuncia, a certa altura, o narrador de *Tocaia Grande*. E segue a proclama:

Quem quiser pode ir embora, tomar rumo, ganhar a estrada, ficar de longe esperando que o barulho acabe, para voltar de mansinho, o cangote baixo, a fim de receber a canga e obedecer as ordens do senhor. Quem quiser pode capar o gato, botar sebo

³ Doravante, quando necessário, usaremos as siglas CA para *Cacau*; TSF para *Terras do Sem Fim*; SJI para *São Jorge dos Ilhéus*; e GCC para *Gabriela, cravo e canela*.

nas canelas, arrebancar os teréns e cair fora. Não há mais lugar em Tocaia Grande para os velhacos e os cagões. (TG, p. 532).

As frases ditas, bem como o expressivo discurso proclamado pela voz narrativa soam como desabafo, mas também como possibilidades de escolha e intimidação. Tais enunciados inserem-se, pois, no contexto de preparação para o combate final entre os “tocaianos” e os “homens da lei e da ordem”, liderados por Venturinha.

A lei à qual o narrador se refere difere substancialmente daquela a ser imposta pelo bacharel e herdeiro da fortuna e do mando político de Ilhéus e Itabuna, Doutor Boaventura Andrade Júnior. Para os “tocaianos”, a lei em questão é a da repetição, do gatilho do revólver, do clavinote, que, em última instância, representam a coragem, a capacidade de reação, de enfrentamento às ameaças armadas pelas instituições do Estado.

À primeira vista, ainda que haja muitos episódios em que a ação, os conflitos são predominantes, no conjunto do romance não se observam traços relevantes do que o narrador diz ser “epopeia”, ao menos em termos clássicos. Além da voz narrativa, alguns críticos da obra, a exemplo de Fan Xing (2014) e Victor Lima Pereira Santos (2019), corroboram tal dito – sem maiores reflexões, é verdade. A obra *Tocaia Grande*, em sua composição, mostra-se como um grande painel paisagístico habitado por viventes de todas as cores, origens, vivências e crenças, disponibilizados em episódios encadeados que ora se complementam, ora destoam, narrando curiosidades e banalidades do cotidiano, desejando, a nosso juízo, segurar a atenção do leitor. Assim, o romance em estudo pode até desfrutar do sentido épico, contudo parece estar longe de ser uma epopeia.

De mais a mais, a frase dita pelo narrador no introito – “[...] o passado de epopeia, o presente de esplendor [...]” (TG, p. 7) – direciona-nos para questões temporais, para problemas históricos entre passado e presente, na narração dos acontecimentos pretéritos que possibilitaram a face esplendorosa do presente. Diga-se “face” porque

no âmago as contradições, o “feio”, o “abominável”, o “atrasado” ainda estão lá, na aparência suntuosa.

Neste ponto, vale a pena citar um trecho de *O romance histórico*, de György Lukács. Diz lá que, “sem uma relação experienciável com o presente, a figuração da história é impossível” (LUKÁCS, 2011, p. 73). Ainda, para o referido autor:

Na verdadeira grande arte histórica, essa relação consiste [...] na revivificação do passado como *pré-história* do presente, na vivificação ficcional daquelas forças históricas, sociais e humanas que no longo desenvolvimento de nossa vida atual, conformaram-na e tornaram-na aquilo que ela é, aquilo que nós mesmos vivemos (LUKÁCS, 2011, p. 73, grifo do autor).

Sendo assim, na medida em que o narrador de *Tocaia Grande* se põe no “presente de esplendor” para narrar “o passado de epopeia” ou mesmo, nas palavras dele, “descobrir e revelar a face obscura” (TG, p. 9), parece-nos que ele deseja vivificar, de fato, certas “forças históricas, sociais e humanas”, dando-lhes alguma consciência (no caso de TG, uma consciência humana, fraternal, de vida comunitária) e possibilitando ao leitor a experiência sensível e cognitiva ao trazer o passado ao presente.

De toda maneira, a “revivificação do passado como *pré-história* do presente” traz em si a ideia da narração de homens em combate ou chamados ao combate, pois, ainda numa perspectiva lukacsiana, é na ação, na reação, na interação do homem com a natureza, com o outro e consigo mesmo que se pode perceber sua essência, seu caráter, sua grandeza humana. Assim, nos dedicaremos à análise da figura do coronel e do outro, seja esse outro a fazenda, o jagunço ou o herdeiro.

I - O coronel e as fazendas

Já próximo à narração da morte do Coronel Boaventura Andrade, nós nos deparamos com a seguinte passagem:

Tanta grandeza nas cidades, luxo e pompa nos bangalôs e palacetes, discursos, artigos de fundo, recitativos, conferências, danças dos sete véus e mil outras sublimidades: toda essa vanglória se tornara possível porque Natário, Esperidião e a facinorosa laia dos jagunços, Boaventura Andrade, Emílio Medauar e a gloriosa grei dos coronéis haviam empunhado os trabucos e partido para a conquista da mata: cada palmo de roça custara uma vida, por assim dizer. Os notáveis discursavam e escreviam sobre civilização, progresso, idéias liberais, eleições, livros e outras bobagens, palavrório e enrolação. Se eles, coronéis e jagunços, não houvessem desbravado as matas e plantado a terra, o eldorado do cacau, tema das perorações e dos ditirambos, nem em sonhos existiria (TG, p. 446).

No trecho acima, acompanhamos o Coronel Boaventura, de sua varanda na casa-grande, ponderar, via monólogo interior, sobre o presente e o passado da região cacauzeira. Tal acontecimento é interessante porque, além de revelar certa grandeza de espírito e sensibilidade perceptiva – que vai na rememoração da história local, a qual, em parte, confunde-se com sua biografia –, também apresenta um balanço contábil simbólico de cada palmo de terra conquistado, de quanto sacrifício custaram o “luxo”, a “pompa”, o “progresso”, a “civilização” vistos e desfrutados pela geração atual.

Fato é que tais reflexões evidenciam um processo de autoconsciência do personagem em relação a si e ao mundo que o rodeia, ao passo que permite ao leitor aquele procedimento de “vivificação ficcional” das forças históricas, sociais e humanas ao qual se referia G. Lukács (2011). De todo modo, o Coronel Boaventura Andrade é uma figura peculiar na história narrada, pois não há em todo o romance registros de sua infância e juventude. O narrador apresenta o personagem já coronel, arquitetando a emboscada

(adivinhada por Natário) que culminará no assassinio da tropa de jagunços do Coronel Elias Daltro, ex-amigo e rival político de Boaventura. Bem depois é que se fica sabendo que o dono da Fazenda Atalaia é estanciano⁴ e que a sua fortuna e influência se devem à luta travada, nos tempos da conquista da terra, entre o clã Badaró e o coronel Basílio de Oliveira⁵.

Pois bem, se, nos outros romances amadianos do ciclo do cacau, o coronel é uma figura central, em *Tocaia Grande* ele conservará sua importância, porém não ocupará o primeiro plano, conforme sinalizamos acima. Tanto é que os dois principais coronéis, Boaventura e Robustiano, aparecem mais como referências históricas, isto é, o primeiro parece cumprir um duplo papel – de mandão político e de contraponto ao problema do herdeiro –, enquanto o segundo representa certo ideal desenvolvimentista (já que é um dos primeiros a investir em Tocaia Grande, construindo barracão, pontilhão e, depois, contribuindo para uma filial da casa exportadora Koifman & Cia no arraial “tocaia-grandense”), além da questão do fazendeiro negro, que cultua os santos católicos ao mesmo tempo que reverencia os orixás.

Assim sendo, a presença do Coronel Boaventura Andrade nas páginas de *Tocaia Grande* é fixada, a princípio, no campo político, marcada pela anulação do seu opositor regional, o Coronel Elias Daltro, considerando que, nas palavras do narrador, eram “amigos e correligionários, os dois coronéis”, depois “tornaram-se inimigos jurados, cada qual se considerando dono exclusivo daquela imensidão de terra devoluta, de mata cerrada, que se estendia da boca do sertão às margens do rio das Cobras” (TG, p. 14). Como evidente, o motivo da intriga é a terra, ou melhor, a ampliação de suas posses, contudo soma-se a isso o domínio político, pois Elias Daltro era o chefe político da região, espaço ambicionado por Boaventura. Todavia, tanto pela voz narrativa quanto pelo discurso direto livre do personagem, o termo

⁴ Nascido em Estância, Sergipe.

⁵ Narrada em *Terras do Sem Fim* (1943).

“política” é tido como eufemismo para “tiroteios, tocaias, encontros sangrentos com mortos e feridos” (TG, p. 14), já que “política” é uma palavra que soa para o coronel “mais civilizada, menos violenta”, de sorte que novamente importa a sonoridade, a aparência abrandada, por assim dizer, e não a violência em si com sua feiura, suas gravidades e consequências.

Ademais, o eufemismo prezado pelo fazendeiro Boaventura Andrade é assim sintetizado pelo narrador: “no cartório, em Itabuna, iriam apenas legalizar o ato da conquista, o fato consumado, obedecendo-se à seqüência correta, tão ao gosto do Coronel. Primeiro a tocaia, depois o caxixe; melhor dito, primeiro a trampa depois a lei” (TG, p. 26).

Neste ponto, José Luiz Ribas, bacharel em direito, escreveu interessante artigo sobre a violência e a lei em *Tocaia Grande*, em que ele afirma que, “Ao contrário dos modelos idealistas da teoria jurídica, vê-se a absoluta prevalência da facticidade sobre a validade. Tocaia e caxixe, trampa e lei significam estes momentos antagonísticos no *dever* das relações sociais brasileiras” (RIBAS, 2020, p. 817). E mais, assevera o bacharel que:

A tocaia, isto é, a violência repentina, é o modo generalizado de regulação do poder. Não há controle político propriamente dito, tampouco um regramento democraticamente referenciado. A ordem é constituída pelo exercício direto da ação dos coronéis, uns contra os outros ou contra os despossados, através de seus jagunços. Após a tocaia, realizada a facticidade que impõe o poder, dá-se o caxixe, palavra que significa imediatamente a negociata econômica da lavoura, mas que se refere, naquele contexto, ao acordo de vontade dos poderosos sobre a partilha daquilo que é espoliado (RIBAS, 2020, p. 817).

Dessa maneira, fica claro o jogo semântico e dialético de termos e ações explicitados pelo narrador do início ao fim do romance com a aparente finalidade de demonstrar o contínuo movimento entre a lei e o crime, o moral e o imoral, a ordem e a desordem, que se relativizam à

vontade e às necessidades dos coronéis, sendo eles mandões políticos ou não. Nas narrativas anteriores, são correntes as cenas de desprezo dos poderosos pelas leis vigentes e o apego visceral a bacharéis experientes e bons de “caxixe” ou ao jagunço e à tocaia que possam burlar ou anular legalidades ou, ainda, conferir aspecto legal a ações ilegais e/ou imorais. Certamente a tocaia de Firmo a mando do coronel Sinhô Badaró, bem como o registro forjado da mata do Sequeiro Grande por Horácio da Silveira e pelo advogado Virgílio (*Terras do Sem Fim*) são exemplos de ilegalidades com aparência legal. Ainda, se lembrarmos o episódio do octogenário Horácio esbravejando na varanda de sua casa-grande contra a realização do inventário de suas fazendas (*São Jorge dos Ilhéus*), veremos que historicamente houve e há um amoldamento, uma conformação das leis à vontade daqueles que estão no poder.

Retomando, o Coronel Boaventura Andrade, ainda que de forma menos intensa em relação a outros coronéis do ciclo, vivifica as contradições histórico-legais do seu tempo, porém com a singularidade de suavizar, linguisticamente, o grotesco decorrente de suas ordens e ações. Ademais, o comportamento e a atitude de Boaventura em *Tocaiá Grande* são de alguém voltado a si, contudo é mais ainda de um personagem cujo projeto ou cuja realização pessoal se concretizaria num eventual sucesso em júris e na política do filho único, Boaventura Andrade Filho (Júnior) – desejos que o coronel morre sem realizar.

A certa altura, no romance, o narrador em sua onisciência nos faz saber que o dono da Fazenda da Atalaia se afligia com a enrolação do filho. No romance amadiano de 1984, lemos a aflição do coronel: “por causa dele [Venturinha] trabalhara sem descanso, dia e noite. Rompera a mata e a desbravara, plantara léguas de cacau. Empunhara armas, combatera, arriscara a vida, mandara matar e matara” (TG, p. 367).

É evidente que o fazendeiro não parece arrependido de seus feitos, entretanto não está contente, pois gradativamente viu seus

planos, todos eles centrados no herdeiro, esmaecerem-se. Mais adiante, em tópico específico, desenvolveremos esse tema. Por ora, basta dizer que a frustração de Boaventura, no que tange à manutenção do poderio e ao sucesso do filho nas tribunas dos tribunais e das Câmaras (deputado ou senador), é reveladora das contradições pessoais e familiares do mandão – por se colocar à sombra do herdeiro –, mas também do fracasso, da inutilidade de uma geração que se dedicou à fanfarronice e boemia possibilitada pelo dinheiro dos pais e pelas novidades urbanas, sobretudo nas capitais.

Por sua vez, o Coronel Robustiano de Araújo, à parte a fortuna e as fazendas, pouco tem a ver com o perfil do vizinho dono da Atalaia. Já quase no fim da narração, o narrador nos informa que, “ao contrário do que sucedia com muitos, o Coronel Robustiano de Araújo não buscava esconder o sangue negro que lhe corria nas veias, abundante e poderoso. Branco puro por ser rico [...], nem assim renegava os orixás” (TG, p. 479). E continua a voz narrativa:

O jovem Robustiano se juntou a Basílio de Oliveira na luta legendária contra os Badarós: rompeu a mata, demarcou terras, enfrentou jagunços. Corpo fechado, protegido de Oxaguiã, não sofreu sequer um arranhão. Plantou cacau, elevou rebanhos, casou com moça rica, por sinal uma parenta dos Badarós, a menina Isabel. Não teve filho varão [...]” (TG, p. 479-480).

À vista disso, pode-se vislumbrar ao menos três aspectos que particularizam (em termos lukacsianos) a figura do coronel. Primeiro, a origem miscigenada – filho da “mulata Rosália, escura e bela” com o patrão, “o professor primário Sílvio de Araújo, lindo e pobre, fraco do peito” (TG, p. 479) – e a influência cultural negra; segundo, para além do monocultivo do cacau, a dedicação à pecuária, contando com considerável rebanho bovino; e, terceiro, a inexistência de filho varão, tendo procriado três filhas, umas das quais é casada com um engenheiro francês de nome Jean Laffitte.

Pois bem, em *Cacau*, em *Terras*, em *São Jorge* e em *Gabriela*, não há registro de coronéis negros. Há sim relatos de mulatos, de sertanejos que migraram para o sul baiano e, nos tempos da ocupação das matas, grandes faixas de terras devolutas, conseguiram seu quinhão, que fizeram evoluir à base de intuições agrícolas e rígidas regras para com os trabalhadores e, sobretudo, por meio de caxixes e tocaias. O Coronel Robustiano é um desses mulatos que, como conta o narrador, “ainda moço partiu para a guerra do cacau e dela regressou vitorioso” (TG, p. 479). De qualquer maneira, o mencionado fazendeiro difere-se dos demais porque ele é grapiúna nato, fato pouco comum na região cacauera. Geralmente os coronéis que dominam a zona são migrantes. Não que o caso de Robustiano seja exceção, mas também não é regra. E isto possui uma explicação histórica, para a qual recorreremos ao historiador Gustavo Falcón. Conforme o historiador:

A incapacidade dos donatários em deslanchar o progresso da capitania levou ao fracionamento das terras, divididas em diversas sesmarias na segunda metade do século XVIII [...].

Até o começo do século XIX, Ilhéus não passava de um pequeno povoado fundado pelos jesuítas, cujas edificações mais importantes eram uma igreja e um colégio, com uma rarefeita população de “nove mil almas e 997 escravos”, “1.042 almas” das quais habitavam o vilarejo.

Foi o florescimento econômico do cacau o responsável inclusive pela elevação da vila à categoria de cidade em junho de 1881 (FALCÓN, 2010, p. 35).

Esse breve resumo da história de Ilhéus, região central da zona cacauera, demonstra que a cacauicultura não era a produção dominante até fins do século XIX. Predominava por lá o cultivo da cana-de-açúcar e do fumo. Portanto, apenas mais tarde os filhos naturais de Ilhéus vão para “a guerra do cacau” e passam a disputar títulos de grandes fazendeiros com os migrantes sergipanos, com os sertanejos. Contudo, isto não enseja que, desde o início, não houvesse ilheense

nato envolvido com a cultura do cacau; apenas não estavam, a princípio, entre os grandes proprietários. De mais a mais, como uma observação, já no século XX, testemunharemos um protagonismo da geração nata de grapiúnas, principalmente no campo político, segundo atestam os estudos de Gustavo Falcón (2010) e de Antonio Pereira Sousa (2001).

Voltando ao personagem do Coronel Robustiano de Araújo, este, além de mulato, conserva do lado materno a preferência pela cultura afro, sobretudo quanto à religião. Umbandista, filho de Oxaguian, doava dinheiro à igreja católica, contudo também dava comida (oferenda) ao seu orixá. Adiante falaremos um pouco mais sobre esse aspecto da religiosidade em *Tocaia Grande*. Por ora, importa ressaltar esse elemento sincrético, visto que, apesar de comum entre os coronéis, poucos assumem o lado afrodescendente tão manifesto como o faz Robustiano. De toda sorte, é sob a guarda e proteção do orixá que o fazendeiro sai ileso, sem um arranhão sequer, da luta pela conquista da terra, ao lado de Basílio de Oliveira, como nos fazer saber o narrador. Obviamente, há ainda uma questão de cultura e de misticismo, na qual não adentraremos por ora. Entretanto, no romance *in foco*, este problema constitui parte fundamental para se pensar a formação sociopolítica da região cacaueira e, por extensão, do Brasil. Ademais, a voz narrativa sugere que, em parte, as vitórias obtidas por Robustiano, facilmente traduzidas nas “mais de seis mil arrobas [de cacau] por safra” e no “considerável rebanho bovino” (TG, p. 479), muito se devem à fé e aos cuidados do guardião espiritual do fazendeiro. Enfim, se é verdade o que diz Lukács sobre a ação, isto é, “que somente quando o homem age em conexão com o ser social é que se expressa sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência” (LUKÁCS, 2009, p. 205), então não é menos verdade que a figuração do coronel, dono da Fazenda Santa Mariana, é representativa de tendências histórico-sociológicas que escapam parcialmente ao modelo coronelista tradicional, de modo que,

ao que sugere a narrativa amadiana de 1984, Robustiano, assim como Horácio da Silveira (*Terras do Sem Fim*) e Altino Brandão (*Gabriela, cravo e canela*), compõe o quadro dos coronéis progressistas.

Em seu ensaio sobre o mandonismo (1976), Maria Isaura Pereira de Queiroz disserta sobre duas correntes políticas fortes e atuantes entre os coronéis, quais sejam, uma conservadora e outra progressista – esta, marcada pela ideologia liberal. Todavia, é importante salientar que essa distinção não é levada às últimas consequências como se observa em *Gabriela*. Em *Tocaia Grande*, a face progressista dos coronéis aparece multifacetada: é a pessoa que empresta dinheiro a trabalhador sem lhe cobrar juros; é o fazendeiro que moderniza a infraestrutura da fazenda e adere às novas técnicas de cultivo e colheita do cacau; é o indivíduo que investe em pecuária; é o sujeito que se apresenta humanizado em sua capacidade de não se sobrepôr, mesmo sendo muito rico, às pessoas ao seu redor. Não à toa Robustiano se torna fiador e compadre do negro Tição. É amigo dos viventes de Tocaia Grande, além de, junto com o Capitão Natário, ser o financiador do desenvolvimento do lugar, construindo barracão e pontilhões.

Em suma, uma última peculiaridade do personagem Robustiano é a paternidade de apenas herdeiras fêmeas, o que é incomum no universo dos coronéis, porém não improvável. Em *Terras do Sem Fim*, temos a figura de Sinhô Badaró, que tem como herdeira única Don’Ana, entretanto as ações desta a distinguem de certo padrão comportamental relegado às moças filhas de fazendeiro, conforme se pode facilmente testemunhar ao passar as páginas dos demais romances do cacau amadianos. Além do mais, acerca das filhas do Coronel Robustiano, ficamos sabendo somente que as três estudaram no “Colégio da Piedade com as boas freiras ursulinas. Seriam professoras primárias como o avô mas não teriam necessidade de lecionar – morenas formosas, herdeiras ricas, não lhes faltariam pretendentes” (TG, p. 480). Ainda somos informados pelo narrador de que a

primogênita casou-se com um médico e a caçula foi desposada pelo engenheiro francês, mas nada se fala da filha do meio. De qualquer maneira, é interessante perceber as diferenciações nos encaminhamentos ou nos rumos dos destinos de herdeiros: às moças, o colégio em Itabuna para serem professoras; aos rapazes (no caso, Venturinha), a faculdade de direito na Bahia (Salvador) para se formarem bacharéis e políticos de carreira.

Como fica evidente, o Coronel Rosbustiano de Araújo é um tipo estético que agrega em si aquelas forças históricas, sociais e humanas das quais falava Lukács (2011) algumas páginas acima. Isto porque a sua figuração o apresenta como homem do povo que, embora tenha alcançado riqueza, não abre mão de suas raízes étnico-culturais nem de estar com o povo. Obviamente, pode-se objetar, do ponto de vista político-econômico, o aburguesamento do coronel, contudo é visível que o escritor Jorge Amado encontrou, no que cabe à representação estético-literária, a sintonia entre o fazendeiro e o homem Robustiano, com suas escolhas, paixões, experiências privadas e públicas mais perto da vida, próximas ao povo.

II - O coronel e o capataz

Na mesma linha em que se insere o tema do coronel e da fazenda como componentes fundamentais de um processo de formação local com alcance nacional, conforme vimos acima, concorre o problema dos jagunços como sujeitos inseridos numa lógica de lealdade e submissão ao chefe, ao coronel, mas também como figuras representativas (um tipo, em termos lukacsianos) e sintomáticas de uma personalidade que transita entre o comodismo e a ascensão socioeconômica. Assim, ao folhear o romance *Tocaia Grande*, deparamo-nos com o seguinte trecho:

Sentado na cadeira de braço à cabeceira da comprida mesa da sala de jantar da casa-grande da Fazenda da Atalaia, o Coronel Boaventura Andrade percorreu com o olhar os excelentíssimos senhores presentes, convivas escolhidos a dedo e, elevando a voz, dirigiu-se a Natário. [...]

– Tu és um homem direito, compadre Natário – declarou.

[...] O Coronel disse e redisse para que não restasse dúvidas:

– Um homem de bem como existem poucos.

Para que todos os convidados – a nata de Ilhéus e de Itabuna, de Sequeiro de Espinho e de Água Preta – soubessem quanta consideração ele dispensava a quem a merecera por lhe ser leal e devotado durante mais de vinte anos (TG, p. 279).

Ao imaginar o Coronel Boaventura “sentado na cadeira de braço”, é quase automático lembrar a cena de Sinhô Badaró a conversar com seu irmão Juca na sala da casa-grande (TSF). Também é imediato recordar “a cadeira de alto espaldar” do coronel Ramiro Bastos no instante da conversa com o compadre Altino Brandão (GCC). A imagem da cadeira parece ser simbólica na medida em que traduz o lugar, a posição que confere poder ao seu ocupante. No caso, trata-se do Coronel Boaventura Andrade, dono de fazendas que atravessam municípios, mandão político e anfitrião de um banquete em homenagem ao aniversário da “santa” esposa e à chegada do filho Venturinha. É neste ambiente marcado pela presença de um público seleta – “a nata de Ilhéus e de Itabuna, de Sequeiro de Espinho e de Água Preta” (TG, p. 279) – que o coronel irá prestigiar Natário da Fonseca, reconhecendo ser este um “homem direito”, “um homem de bem”. Por certo, isto diz muito, mas não expressa tudo.

O personagem Natário é um dos que compõem o primeiro plano do romance *Tocaia Grande*. A sua presença e importância, em termos de visibilidade e simbologia estético-literária, superam a atuação de figuras como os coronéis, por exemplo. A figuração de Natário é a

transformação do vilão em herói, do assassino sanguinário em benfeitor.

É descrito pela voz narrativa como alguém de “face larga de índio, cabelos negros, escorridos, maçãs do rosto salientes, olhos miúdos e argutos”. E continua o narrador afirmando que o personagem “ostentava o título de capataz e se bem exercesse o cargo a contento, responsável pelo trabalho nas roças de cacau, nos últimos tempos se ocupara sobretudo com a briga, entrevero mortal, que dividia os poderosos senhores”. Enfim, nas palavras daquele que narra, “de jovem fugitivo da justiça, Natário ascendera àquelas alturas: capanga, capataz, chefe de jagunços, homem de confiança, pau para toda obra” (TG, p. 13).

Diferentemente de outros personagens do ciclo de narrativas do cacau amadianas, o “homem de confiança” do Coronel Boaventura é o único que desfruta ascensão. Apenas para mencionar, Honório, em *Cacau*, ainda que dissesse ter consciência de classe, continuou jagunço de Mané Frajelo; já o negro Damião (TSF), mesmo alcançando um nível de consciência que despertou sua subjetividade humana, por assim dizer, enlouqueceu. Além de Damião, temos Antônio Vitor (TSF e SJI), estanciano, que se fez jagunço de Sinhô Badaró e, casando-se com a negra Raimunda, tornou-se pequeno proprietário, aproximando-se em parte do que seria o Capitão Natário mais tarde. Entretanto, em GCC temos Fagundes, migrante sertanejo que se fez jagunço do coronel Melk Tavares. Para além do clímax propiciado pela narração da fuga do sertanejo após atirar no coronel Aristóteles Pires, Fagundes, junto com Clemente, ambicionava reunir algum dinheiro para comprar um pedaço de terra em que pudessem cultivar – desejo que não se realizou. Enfim, a recuperação de algumas figuras importantes que compõem o rol dos jagunços no ciclo ficcional de Jorge Amado que tematiza a cultura cacauzeira tem o intuito de, assim como nos casos dos coronéis e seus herdeiros, trazer às claras quem compõe a casta social dos jagunços e qual o papel histórico que cumprem na história local e,

também, no processo de formação nacional, sobretudo aquele situado no período da chamada República Velha (1889 a 1930). Obviamente a representação do jagunço na história brasileira não se restringe à Primeira República; ela é bem anterior. Inclusive, comporta sentidos distintos, apesar de próximos, pois jagunço difere de capataz e não é a mesma coisa que capanga ou pistoleiro e menos ainda cangaceiro, conforme observa Maria Isaura Pereira de Queiroz em seu referido estudo sobre *O mandonismo local na vida política brasileira*, de 1976.

Pois bem, superando certo padrão figurativo, em que quase sempre os jagunços são ou sertanejos ou negros, Natário é mameluco. Quanto à descendência, o narrador não deixa claro quem são os pais do capataz do Coronel Boaventura, entretanto informa que ele era da cidade de Propriá, município sergipano, às margens do rio São Francisco, região esta que recebeu a missão jesuíta para catequizar índios.

Para além dessas informações que dizem de onde veio Natário, importa perceber quem e o que ele se tornou no curso da narrativa. Assim, logo nas primeiras páginas do romance, lemos o seguinte:

Natário servia ao Coronel Boaventura há mais de quinze anos, com uma lealdade repetidas vezes posta à prova: nas lutas passadas, por duas ocasiões lhe salvara a vida. Quando chegara à Atalaia pedindo couro [...] era um rapazola imberbe, ninguém daria nada por ele. Hoje, o nome de Natário corre mundo, respeitado, bem visto por uns, odiado por outros, temido por todos: quando abre a boca faz-se silêncio para ouvi-lo, quando saca da arma é um deus-nos-acuda, um salve-se-quem-puder (TG, p. 15).

Respaldaado em valores como o compromisso e a lealdade àquele que o acolheu, o mameluco não apenas ascendeu de “capanga” a “pau para toda obra”, mas tornou-se uma personalidade conhecida e dominante tanto quanto os coronéis. Destarte, a figura de Natário pode ser posta, para fins analíticos, em dois planos: um privado e outro público. Como homem privado, sobretudo no campo trabalhista, é o

trabalhador que, por méritos, galgou degraus, saindo da função de capanga e chegando a administrador da Fazenda da Atalaia, ocupação que demanda elevado nível de confiança e responsabilidade. E, neste aspecto, reitera a tipicidade de Natário, já que, nas outras narrativas do ciclo, não aparece essa representação do administrador. Ainda, como homem privado, o ex-capataz passa a ser pequeno proprietário ao ganhar do Coronel Boaventura uma faixa de terra escriturada e uma patente de Capitão da Guarda Nacional. Desse modo, há um movimento narrativo de engrandecimento do personagem, um movimento que começa no plano privado e é fortalecido sobremaneira no plano público, tanto que “o nome de Natário corre mundo, respeitado, bem visto por uns, odiado por outros, temido por todos” (TG, p. 15).

Ainda, na condição de homem público, o Capitão Natário se torna um dos líderes e benfeitores de Tocaia Grande. A certa altura da narrativa, o narrador nos informa que:

Natário passava a maior parte do tempo nas fazendas, na Atalaia e na Boa Vista, ainda mais durante o temporão e a safra, cuidando da colheita e da secagem do cacau. Quando porém parava em Tocaia Grande, a casa se enchia numa fartura de visitas. Na mesa não sobrava lugar [...]. Amigos, compadres, simples conhecidos, pessoas que tinham assunto a tratar com ele, forasteiros que vinham cumprimentá-lo, ademais dos habitantes. Quando passava, a pé ou a cavalo, pelo descampado, pelo Caminho dos Burros, pela Baixa dos Sapos, todos o saudavam cordial e alegremente, num misto de consideração e estima. Os homens tiravam-lhe o chapéu em sinal de respeito, as mulheres sorriam-lhe com apreço [...]. Os meninos corriam a beijar lhe a mão:

– A benção, Capitão! (TG, p. 364).

Se bem observarmos, ficam evidentes as simpatias, as deferências, as considerações da população “tocaia-grandense”, bem como dos transeuntes e de todos da zona cacauera para com o Capitão Natário da Fonseca. Neste ponto, importa perceber os movimentos de

ação e reação tanto por parte do ex-capataz, quanto do lado daqueles que com ele interagem. Assim, é visível o esforço do narrador em elevar a figura do Capitão, alçando-o à figura do *Pater*, isto é, a voz narrativa cria uma relação cuja base se assenta no paternalismo ou, melhor dizendo, baseia-se na relação patriarcal. Isto, aparentemente, com o intuito de aproximar o perfil do personagem ao dos Coronéis (no que se refere às deferências do povo), porém sem abrir mão daquilo que identifique Natário como homem do povo. Dessa maneira, o ex-jagunço retribui os gestos de consideração e estima aceitando à sua mesa todos e todas, sem distinção de cor, de classe social e econômica, sendo conhecido ou desconhecido (com boas intenções). Paulatinamente, o dono da Fazenda Boa Vista, além de corresponder às deferências, protege Tocaia Grande e zela pelo seu bem-estar, reiterando constantemente que “quem conquista mando e autoridade contrai obrigações” (TG, p. 306). É assim, pois, que Natário manda levantar casa de madeira para acolher dignamente Bernarda e Jacinta Coroca; que abate os três jagunços sanguinários que assaltaram o armazém do Turco Fadul Abdala; que contribui para a construção do pontilhão; que mantém os ânimos do povo de Tocaia Grande após a tragédia da enchente; que se mantém e conserva os seus no povoado no dramático episódio da febre para evitar debandada; que contribui para realização do reisado de Sia Leocádia; e que garante, até a última bala disparada, a defesa do arraial e de sua população.

Ainda, corrobora a elevação do Capitão Natário a *Pater* o fato de ele ser alçado a “emissário do destino” pela família estanciana (TG, p. 248). Quer dizer, o Capitão é aquele que tem uma missão a cumprir, que tem a obrigação de dar direção aos “sem-lugares” do mundo, de cuidar daqueles que estão sob sua guarda e protegê-los. Natário, de fato, parece ter poder sobre a vida e a morte, desde a sua primeira ação no romance (a armação e execução da grande tocaia), passando pelo investimento em Tocaia Grande e por sua defesa enfática, até o derradeiro disparo, que sugere o abate de Venturinha. Portanto, a

figura do administrador da Fazenda da Atalaia, assim como parte dos personagens masculinos de TG (o negro Castor Abduim e o Turco Fadul Abdala), parece estar a serviço de divindades que os alçaram a emissários do destino das putas, dos migrantes estancianos e sertanejos, enfim, de todos os viventes que passavam ou se assentavam na comunidade de Tocaia Grande.

Ademais, há um trecho em *Tocaia Grande* em que se pode verificar um outro aspecto da personalidade do ex-capataz, pois trata-se de uma passagem enigmática na qual o narrador enceta, num processo de introspecção histórico-filosófica um tanto mítico, uma reflexão que estreita a zona de influência entre a figura do Capitão Natário e o personagem do beato Deoscóredes – que, ao que tudo indica, é uma referência histórica a Antônio Conselheiro. Assim lemos na página 240:

Adolescência vadia, Natário não enjeitava festa de santo milagreiro nas barrancas do rio São Francisco onde nascera. Fora guia de cego, chamego de mulher-dama, zagal de beato. Cavalgando a besta do Apocalipse, o beato Deoscóredes marchava impávido para o dia do juízo final conclamando penitentes nas vésperas do fim do mundo. A seu flanco, em vez de trombeta, o arcanjo anunciador conduzia uma lazarina, exercitava a pontaria.

Comparsa na procissão das chagas, mensageiro da demência, apaniguado de Bom Jesus e da Virgem Mãe, o imberbe pregoeiro tocara as extremidades do horror, bailara na festa dos moribundos, recebera as cinzas da quaresma, queimara judas na aleluia (TG, p. 240).

É patente a influência mítica do beato na formação cultural e identitária de Natário, de maneira que tal ação alcança o Capitão em sua fase madura, levando-o a ponderar, num instante de solidão, sobre sua sorte e o destino dos seus protegidos.

A metáfora do beato Deoscóredes cavalgando a besta do Apocalipse se repetirá outras vezes no romance, porém a voz narrativa

advertirá que “a besta do Apocalipse era um tardo jumento de presépio quando, para enfrentar o império da abominação, o profeta deveria montar ao menos o lobisomem ou a mula-sem-cabeça” (TG, p. 249). Nesta metáfora não deixa de ir certa ironia. Entretanto, importa perceber, para além das referências histórico-religiosas, a ação e os efeitos indiretos do personagem profético na personalidade do Capitão Natário. Quer dizer, essas passagens enigmáticas são fios de pensamento do benfeitor de Tocaia Grande, que, caminhando, montado em sua mula, vai ruminando tais memórias até ao ponto de ser alçado a “emissário do destino” pelos sergipanos e pelo próprio narrador. Não à toa nos revela este que:

O pensamento do Capitão Natário da Fonseca refluíu até as barrancas do rio São Francisco, aos prados da indigência e do arbítrio. No silêncio da mata ouviu queixumes e um clamor de agonia. Por um breve momento cavalgou de novo, lado a lado, com o beato Deoscóredes prestes a decretar o fim do mundo e a alforria do povo. (TG, p. 249).

Como evidente, portanto, Natário tem ciência de que ele, assim como o beato, tem uma missão a cumprir. Ao ouvir os “queixumes” e o “clamor de agonia” da família de sergipanos, ao refluir sobre “as barrancas do rio São Francisco” e aproximá-las dos “prados da indigência e do arbítrio”, que é Tocaia Grande, o Capitão sabe o seu destino: “decretar o fim do mundo” e alforriar o povo. E neste propósito, mais uma vez, é explícito o engajamento da voz narrativa, ainda que de forma ponderada e harmoniosa, esteticamente.

De mais a mais, o proprietário da Fazenda da Boa Vista acredita-se herdeiro das profecias e o é na medida em que se põe do lado da população “tocaia-grandense”, investindo no desenvolvimento local e protegendo o arraial dos desastres (naturais e sanitários) e dos malfeitores. Daí que a carga negativa que recai sobre a figuração dos jagunços – como seres sanguinários, brutos, violentos – é amortizada e humanizada nas representações de Natário e mesmo do negro

Esperidião, conforme assevera o professor de direito penal da Universidade Federal da Bahia, Sérgio Habib. Para ele, Jorge Amado “busca com isso [a figuração do vilão que não é de todo mau] humanizar o estereótipo do indivíduo pernicioso, maléfico, frio, sanguinário” (HABIB, 2012, p. 98). Essa posição confere universalidade ao jagunço, sem, contudo, anular sua singularidade, quer dizer, sem deixar de lado características e ações que são próprias de tal personagem ou que o conduziram até aquela situação. Exemplos disso são os “jagunços sem senhor” (a trinca Manezinho, Chico Serra e Janjão Fanchão), que aderem ao banditismo, ou os jagunços tipo “cães de guarda” (Esperidião), que, sem maiores perspectivas, vigiam a porta do patrão sem nada pedir.

Pois bem, acerca deste último tipo, há um momento no romance em que o Coronel Boaventura, na varanda de sua casa-grande, entre os seus dois leais cabras (Natário e Esperidião), diz-nos oniscientemente:

Natário fora recompensado, se não na medida do merecimento [...], ao menos possuía um pedaço de terra plantado de cacau: trabalhador e sabido, acabaria rico. Já Esperidião não tinha onde cair morto; guardava seus teréns num quarto sem janelas na puxada aos fundos da casa-grande. Sono leve, ouvido fino, dormia na sala guardando o quarto e o descanso do patrão.

Nunca abriera a boca para reclamar, nada quisera nem pedira (TG, p. 447-448).

Desta maneira, observa-se, na distinção feita pelo narrador onisciente, uma categorização de duas personalidades, de modo que, apesar de guardarem papéis similares, um avança e o outro não. Porém, os dois compartilham a mesma decisão de não mais terem senhor após a morte do coronel, bem como se juntam, no desfecho da narrativa, na defesa de Tocaia Grande. Inclusive, Esperidião salva Natário da morte certa, na dramática cena em que Bernarda leva um tiro que seria para o seu padrinho (TG, p. 523).

Com tudo isso, a figura do Capitão Natário cumpre ainda mais uma função relevante na narrativa, qual seja, a de mediador entre o Coronel Boaventura e seu herdeiro, Venturinha. Logo no início do romance, lemos o seguinte discurso de Natário:

– Tu tá pra sair da faculdade, doutor formado, mas tu ainda tem muito que aprender. Cada hora tem sua serventia: hora de tiro, hora de caxixe. O Coronel quer que você seja o mediador com o pessoal de Itabuna. Me disse: – *Venturinha está carecendo começar a se desasnar. Dessa vez é ele quem vai resolver tudo, quero ver como ele se sai* (TG, p. 24, grifo do autor).

Para além da linguagem coloquial e do fato de ser o primogênito de Boaventura Andrade o mediador dos ajustes finais da “declaração de paz” com o “pessoal de Itabuna”, é o Capitão que, nesse episódio – e em outros –, faz a mediação entre pai e filho. Em toda a narração, há poucos momentos de interação direta entre a figura paterna e sua cria. Obviamente, trata-se de uma particularidade, haja vista que, se, nos romances anteriores do ciclo do cacau, a relação entre os patriarcas e seus herdeiros é caracterizada pelo distanciamento afetivo e limitada ao essencial, em *Tocaia Grande* também o será, porém sob o intermédio de um ex-jagunço que conta com a estima e confiança do coronel.

De todo modo, esse papel de intermediador familiar vivido por Natário não o salvará, mais tarde, da ira e da intervenção despótica de Venturinha em *Tocaia Grande* ao receber a negativa do Capitão para continuar administrador da Fazenda da Atalaia, de sorte que a consequência das ações descontroladas do herdeiro e ex-amigo será um tiro na cabeça dado pelo Capitão Natário.

Em suma, pensar a figuração de Natário, em todo o seu percurso até se tornar pequeno proprietário, Capitão, benfeitor e herói do povo “tocaiiano”, é discorrer, a partir de sua história pessoal, sobre o sentido histórico do *dever a ser*. Isso porque, antes do auge, Natário “fora guia de cego, chamego de mulher-dama, zagal de beato” (TG, p.

240), fora “capanga, capataz, chefe de jagunços, homem de confiança, pau para toda obra” (TG, p. 13) do Coronel Boaventura. De todas essas ocupações, diz o personagem, a certa altura do romance, ao se dirigir à mulher: “Eu sei me cuidar, meu ofício toda vida foi esse, o de jagunço, tu sabe muito bem” (TG, p. 522). Assim, não seria absurdo situar a figura de Natário no que G. Lukács denominou, em *O romance histórico* (2011), “indivíduo histórico-mundial”, cuja característica fundamental é ligar “os traços essenciais dos acontecimentos aos motivos de seu próprio agir e de sua condução do agir das massas” (LUKÁCS, 2011, p. 62). Como foi demonstrado, numa colocação secundária na história, o personagem amadiano em questão liga o “alto” e o “baixo” e, como mediador não apenas entre o patriarca e o herdeiro, faz a conexão entre os acontecimentos e suas causas, liderando a luta dos “tocaianos” contra a lei e a ordem do Estado, encabeçado pelo bacharel e dono de Ilhéus e da região, Venturinha.

III - O coronel e o herdeiro

Junto ao aparecimento recorrente de personagens que compõem o chão dos romances do cacau amadianos, tais como os coronéis, os jagunços e os comerciantes, é presente, também, a figura do herdeiro. Este, que deveria ser parceiro e continuador das lutas e labutas paternas, acaba por antagonizar com o patriarca ao renegar o investimento e os projetos deste e viver uma vida ao sabor da vadiagem, de mentiras e manipulações, de caprichos e despotismos. Assim sendo, o narrador, em sua onisciência, confessa o sentimento de frustração que quebra as expectativas do Coronel Boaventura Andrade:

A seu ver, tendo completado o curso da faculdade de Direito, ostentando o rubi no dedo anelar, emoldurados postos na parede da sala de visitas, o diploma e o quadro de formatura, Venturinha estava apto a iniciar a carreira e a palmilhar o caminho traçado: advogar, casar com moça de família rica – tão rica pelo menos quanto a dele –, fazer política, assumir as

responsabilidades e os postos que lhe competiam. Para isso o Coronel trabalhara como um mouro, lutara de armas na mão, derramara sangue, correrá perigo de vida (TG, p. 124).

Com a alegria de ver o unigênito formado bacharel e o anseio de vê-lo exercendo a profissão, bem casado e assumindo os encargos que lhe competem, somados ao respectivo desapontamento do coronel em perceber o rebento se distanciar cada vez mais de tais compromissos e responsabilidades, não é difícil ver a fratura na relação paternal, que se insere no âmbito pessoal-familiar, mas também é da ordem social e histórica na medida em que revela uma tendência à transgressão no relacionamento.

Um pouco adiante, o narrador de *Tocaia Grande* nos informa que:

Desistira de lutar para tê-lo junto a si, transformando finalmente em realidade antigos planos, arquivadas ambições, cumprindo o destino brilhante que para ele sonhara e decidira. Mas não perdia a esperança de que, numa dessas apressadas visitas, por milagre dos céus, o estróina resolvesse assentar a cabeça, assumir o escritório, pondo-se a trabalhar como devido [...]. O Coronel não queria morrer sem admirar o filho discursando na tribuna do júri, absolvendo réus, senhor da eloquência e do sarcasmo, esmagando promotores (TG, p. 282-283).

Novamente a voz narrativa, em sua onisciência, faz transparecer o lamento do coronel pelo investimento e pelos sacrifícios feitos na formação do filho, o desejo em vê-lo assumir as incumbências e destacar-se na tribuna do júri. Entretanto, nada disso é possível para Venturinha, que, tendo ciência dos projetos do patriarca, amparado pela fortuna da família e encantado com os prazeres propiciados pelos cabarés da Bahia, do Rio de Janeiro e, posteriormente, da Europa, nada faz senão vadiar e enganar o coronel e dona Ernestina (a mãe) com mentiras e falsas promessas.

Assim, é compreensível a tirada expressa pela figura do dono da Fazenda da Atalaia acerca de seu herdeiro: “[...] com estudo demais,

Doutor acaba virando vagabundo” (TG, p. 367). Vai neste dito certa carga de sarcasmo e de desilusão, haja vista que, a essa altura, o fazendeiro já se dera conta da personalidade fanfarrona e manipuladora do filho, além da impossibilidade de ver seus projetos e desejos se realizarem.

Assim sendo, não é exagero dizer que a derrocada da era dos coronéis, ao fim e ao cabo, foi devida às disputas político-econômicas travadas entre si e contra os exportadores, mas também decorreu da ruptura de projeto de poder entre os mandões e seus filhos varões.

Operando dentro da dialética do útil e do inútil, do “promissor” e do “promíscuo”, os herdeiros do cacau, apesar de possuírem todas as condições materiais (a fortuna familiar) e espirituais (o acesso a bens culturais prestigiosos) para o sucesso na carreira de bacharel, na vida política ou na administração dos negócios da família, acabam por enveredarem pelos caminhos da vadiagem. Contudo, vale ressaltar que tal comportamento não é geral, no sentido de que nem todos os descendentes são boêmios. Emílio Medauar, filho dos Medauar e também bacharel, segundo nos informa o narrador, “ao menos assinava artigos e versos nas gazetas, profissão de duvidosa renda mas de lustre e estimação” (TG, p. 282). O fato é que a falta de perspectiva dos primogênitos, sugerida pela voz narrativa, está em todas as obras do ciclo do cacau amadiano. Se, num primeiro momento, verifica-se um aparente movimento limitado quanto ao caminho a seguir por parte dos primogênitos – ser boêmio ou ser poeta –, noutras circunstâncias, é evidente que as coisas não são tão simples como parecem. Em seu livro *Coronéis do cacau*, o professor e historiador Gustavo Falcón ressalta que, “quando os filhos dos coronéis pioneiros começaram a participar dos negócios da família e da política, esta situação [compra de patentes militares e dominação política] começou a mudar” (FALCÓN, 2010, p. 83). Ainda conforme o historiador:

O afastamento de Antonio Pessoa dos cargos públicos e a ascensão de seu filho à Intendência Municipal (1924-1928) é prova disso. Exercendo a liderança sobre o partido, o coronel Pessoa, de longe, estabelecia as regras políticas e, usando sua influência, elegeu o dr. Mário Pessoa da Costa e Silva (FALCÓN, 2010, p. 83).

No presente caso, o professor Falcón traz um fato histórico que, parcialmente, faz contraponto com a perspectiva do narrador amadiano. Diz-se parcialmente, porque casos como os do bacharel Mário Pessoa da Costa e Silva, eleito intendente sob a influência e as ordens do seu pai, são exceções em se pensando a história sul-baiana de fins do século XIX e início do XX.

Recuperando a discussão, mesmo havendo personagens como Osório (*Cacau*), Silveirinha e Rui Dantas (*São Jorge dos Ilhéus*), Tônico Bastos (*Gabriela, cravo e canela*) e Venturinha, figuras um tanto torpes, há outros que assumiram a direção da história, ou dando continuidade ao reinado político dos patriarcas, ou adequando-se às novas forças de dominação burguesa liberais, que culminou na Revolução de 1930.

Pois bem, voltando a atenção a *Tocaia Grande*, se observarmos a relação dos fazendeiros com seus herdeiros nos romances do cacau amadianos, é nítida a expectativa criada pelos coronéis de, após ver seus primogênitos formados bacharéis, tê-los consigo, comandando os negócios da família e a política regional sem a necessidade da “trampa”, valendo-se da inteligência, do “caxixe”. Somada a esses anseios dos genitores, encontra-se a sutil realização letrada dos pais nos filhos, pois a maioria dos plantadores de cacau, conforme o que transparece nos romances, ou eram iletrados ou tinham pouco domínio da escrita e dos números. Entretanto, a contradição fundamental que envolve essas duas gerações se encontra na visão de mundo de um e de outro, isto porque, para os coronéis, envolvidos na atmosfera da conquista da terra, ampliação de suas posses e seu domínio político, seria natural desejar que seus herdeiros gerissem estes dois últimos. Porém, inseridos no universo urbano, sob a influência de ideais outros daqueles de seus

pais, os bacharéis passaram a viver entre a boêmia, a manipulação/mentira, os versos e as ações despóticas.

Ao tratar da tumultuada relação dos oligarcas e seus herdeiros, o crítico Luís Martins dirá, em seu *O patriarca e o bacharel*, que “duas entidades históricas do passado brasileiro sintetizavam os dois grupos sociais, as duas gerações: o fazendeiro e o bacharel” (MARTINS, 1953, p. 15-16). Ainda, conforme o crítico:

A segunda substituiu a primeira, isto é, os filhos venceram os pais, na luta pelo progresso e pela civilização. Tratava-se, nitidamente, de uma situação edipiana. De fato, não havia, no caso, uma simples sucessão, imposta pela marcha do tempo. Num momento decisivo da evolução brasileira – a segunda metade do século XIX – estabelecia-se um conflito de concepções, de mentalidade, de moral e de posição diante dos problemas sociais. Um conflito radical, entre o homem rural, conservador, escravocrata, monarquista, de gostos clássicos – e o indivíduo mais jovem, urbano por excelência, liberal, republicano, de tendências românticas (MARTINS, 1953, p. 16).

A formulação de Martins lança luz ao problema na medida em que deixa evidente que não se trata de “simples sucessão”, mas de distintas “concepções, de mentalidade, de moral e de posição diante dos problemas sociais”. Inclusive, os termos “monarquista” e “republicano”, apesar de não se aplicarem diretamente ao caso do Coronel Boaventura e do bacharel Boaventura Júnior, são reveladores da oposição entre pais e filhos.

De todo modo, no romance *Tocaia Grande*, o personagem Venturinha vive esse conflito geracional. Entretanto, ele vai além naquilo que seus antecessores (em particular, Osório, *Cacau*; Silveirinha e Rui Dantas, *São Jorge dos Ilhéus*; Alfredo e Tônico Bastos, *Gabriela, cravo e canela*) não tiveram condições de ir: revela a face boêmia, manipuladora e medíocre, ao mesmo tempo que figura como novidade entre seus conterrâneos. Quer dizer, se, à primeira vista, no conjunto

das narrativas do cacau amadianas, a chegada receptiva e esplendorosa era privilégio de bispo (TSF) e dos exportadores (SJI e GCC) – legítimos representantes do “novo”, do progresso, do desenvolvimento econômico e político da zona cacauzeira –, agora, em TG, esse espaço representativo é ocupado pela figura do herdeiro único.

Portanto, ainda que esse herdeiro seja destituído de algum caráter, ele ocupa o lugar de sujeito “desenvolvimentista”, não necessariamente conforme os projetos do pai ou consoante o perfil dos homens de negócio, como um Mundinho Falcão (GCC). Esse aspecto pode ser atestado pelos festejos receptivos à chegada de Venturinha a Ilhéus, bem como pela empreita liderada por ele, ao final do romance, sob a justificativa de implantar a ordem e a lei em Tocaia Grande. Neste sentido, vale notar que o bacharel usa dos artifícios da mentira e da manipulação (agora, não mais do pai e da mãe, mas da lei) para impor à realidade sua vontade, seu capricho.

Em suma, fica evidente que Boaventura Andrade Filho (Júnior) reúne características dos herdeiros (vadiagem e capacidade de frustrar os projetos de seus progenitores) e dos exportadores como sujeitos da transformação quando se comporta como um “filhinho de papai” e, paulatinamente, investe com toda força contra seus amigos, em nome de certo ideal de “civilização”, em padrões russos. Quer dizer, a investida de Venturinha se dá, também, sob influência do domínio e do pedido feito por sua bela amante russa, Ludmila Gregorióvna: “Ao regressar do passeio, olhos cintilantes, o rosto perolado de suor, a voz cortada de emoção, Ludi perguntou a Venturinha [...]: – Esta aldeia é tua, paizinho? Esses gentios são teus servos? [...] – Se me amasses de verdade, me darias aldeia e servos em penhor de teu afeto” (TG, p. 510-511).

IV - “O rei montou o cavalo herdado e partiu a impor regra e compasso”: o herdeiro entre o despotismo e a canalhice

Entre os personagens de relevo com maior presença no romance *Tocaia Grande*, está Venturinha: uma figura que é um ser complexo, apesar de aparentar simplicidade em seus traços configurativos por sugerir algum esquematismo. Mesmo que revele certa previsibilidade em suas ações, é alguém imprevisível nas reações.

Assim, quase ao final da narrativa, após a inglória morte do Coronel Boaventura Andrade e o retorno de Venturinha ao Brasil acompanhado da bela Ludmila Gregorióvna Cytkybaum, Fuad Karan, um personagem marginal, porém fundamental ao enredo, informa que a bela Ludmila “pertence de direito mas não de fato ao nosso novo mestre senhor, o Doutor Boaventura Andrade Júnior, herdeiro do Reino Unido de Itabuna e Ilhéus”. E emplaca: “Estamos no reinado de Boaventura II, o Alegre, sucessor de Boaventura I, o Pai-d’Égua” (TG, p. 491).

À primeira vista, trata-se de um *blague* do personagem Fuad acerca do herdeiro Andrade Júnior e sua amante russa. Entretanto, ao usar termos como “herdeiro do Reino Unido” e “reinado de Boaventura II”, Karan faz referência imediata ao domínio político-econômico de toda a zona cacaueteira herdada por Venturinha e, também, estabelece um paralelo com uma referência histórica a respeito da família imperial no Brasil, mais especificamente dos personagens Dom Pedro I e Dom Pedro II, aparentemente, de forma inversa.

Acerca das referências, se o coronel representou um tempo de conquistas que demandava firmeza nas ações e grandeza de espírito, o bacharel parece figurar um tipo inverso ao do pai, pois Venturinha se impõe a conquistar o já conquistado, o arraial de Tocaia Grande. E nisto não vai nenhuma grandeza, já que tanto o arraial quanto o seu povo nada tinham a ver com “Boaventura II, o Alegre”, exceto pela amizade e pelo apreço, sentimentos que foram violados pela truculência

da reação de Andrade Júnior a uma negativa do Capitão Natário para ser administrador da Fazenda da Atalaia.

Adiante da fala de Fuad Karan, lemos o seguinte: “à frente de seu exército, o rei montou o cavalo herdado e partiu a impor regra e compasso, autoridade e obediência, onde somente houvera liberdade e sonho” (TG, p. 515). Ao assumir a personalidade travestida de monarquista, Venturinha revela uma face que está na contramão de sua formação cultural burguesa de liberal e assume um caráter autoritarista. Motivado pelos impulsos sexuais e pelas paixões caprichosas e submissas, a pedido de sua amante russa, investe contra seus amigos, numa atitude despótica e destituída de qualquer valor social e humano.

Ao colocar as coisas nesses termos, não é difícil perceber a intenção do narrador amadiano de concentrar no personagem do filho único do Coronel Boaventura Andrade Filho (Júnior) as múltiplas faces, muitas vezes contraditórias, da figura do herdeiro. Esse tipo, embora rompa com os projetos idealizados pelo pai, mantém os privilégios proporcionados pelo nome e pela fortuna do patriarca. Ao mesmo tempo, o bacharel procura formas que venham a distingui-lo como homem de seu tempo. Todavia, fazendo uso da voz autoral inscrita no romance *São Jorge dos Ilhéus*: “E se o drama da conquista feudal é épico e o da conquista imperialista é apenas mesquinho, não cabe a culpa ao romancista” (SJI, p. 6).

Referências

AMADO, Jorge. *O país do carnaval / Cacau / Suor*. São Paulo: Martins, 1961.

AMADO, Jorge. *Terras do Sem Fim*. São Paulo: Martins, [1943].

AMADO, Jorge. *São Jorge dos Ilhéus*. São Paulo: Martins, [1944].

AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo e canela – Crônicas de uma cidade o interior*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AMADO, Jorge. *Tocaia grande: a face obscura*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

FALCÓN, Gustavo. *Coronéis do cacau*. 2. ed. Salvador: Solisluna, 2010.

HABIB, Sérgio. *Ideias penais na obra de Jorge Amado*. Brasília: Consulex, 2012.

LUKÁCS, G. O romance como epopeia burguesa. In: LUKÁCS, G. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 193-241.

LUKÁCS, G. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARTINS, Luís. *O patriarca e o bacharel*. São Paulo: Martins, 1953.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

RIBAS, José Luiz. Tocaia Grande: a violência e a lei na obra de Jorge Amado. *Revista FIDES*, Natal, v. 11, n. 2, p. 812-823, ago./dez. 2020.

SANTOS, Victor Lima Pereira. *História, verdade, ficção: fronteiras epistemológicas no romance de Jorge Amado*. 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2019.

SOUSA, Antonio Pereira. *Tensões do tempo: a saga do cacau na ficção de Jorge Amado*. Ilhéus: Editus, 2001.

XING, Fan. *Tocaia Grande: romance-síntese de Jorge Amado*. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

“SALVE OS AMIGOS DO POVO”: NARRATIVA E RESISTÊNCIA EM JORGE AMADO DOS ANOS 1960

Crisandeson Silva de Miranda
Edvaldo A. Bergamo

*É preciso mais. É preciso que ninguém morra de fome
e também que as pessoas sejam livres para pensar como quiserem.
É isto que há nos Pastores e que me preocupa muito:
como será o mundo de amanhã?*
Jorge Amado

O presente estudo tem o propósito de analisar a dialética entre literatura e história na narrativa “A Invasão do Morro do Mata Gato ou os amigos do povo”, pertencente ao livro *Os pastores da noite* (1964), de Jorge Amado (1912-2001). O ponto principal a ser examinado tem como premissa o pensamento crítico de Alfredo Bosi, com a análise de alguns elementos sociopolíticos encontrados na produção amadiana. Para tanto, pretende-se problematizar, especialmente, como cultura e resistência se interseccionam a obra do escritor baiano, sendo um traço constitutivo de uma intensa e extensa realização romanesca que continua relevante no sistema literário brasileiro atual.

Num primeiro andamento, abordar-se-á a importância de Jorge Amado e da sua obra no compasso de desenvolvimento da literatura pátria. Logo em seguida, serão tratados alguns aspectos da identidade cultural local que podem ser lidos no texto literário em questão. Nesse sentido, pretende-se uma avaliação crítica da construção dos personagens, da posição do narrador e do processo de mediação histórica realizados pelo conhecido escritor baiano, que resultam no âmbito de sua produção em uma tentativa de dar voz aos silenciados,

sobretudo, trazendo para o cerne da sua ficção a (sobre)vivência das classes marginalizadas. Posteriormente, será interpelado o tópico da “narrativa de resistência” e como a composição amadiana em causa possui subsídios hábeis em permitir uma decodificação do não conformismo e da inquietação, para em seguida se chegar a uma breve exposição de que o que Jorge Amado escreve na década de 1960 possui agudas raízes fincadas num projeto estético-ideológico que vem do decurso de 1930, período de grande efervescência política no país e no mundo.

Jorge Amado e *Os pastores da noite* ou o povo brasileiro

Jorge Amado iniciou na década de 1930 a sua carreira literária, ligando-se a escritores como José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos. Sua produção, naquela época, tinha um forte comprometimento de cunho social, que perdurou ao longo de vários decênios. O romancista baiano teve ainda sua obra traduzida para diversos idiomas, sendo que várias delas foram adaptadas para teatro, telenovelas e cinema. Jorge Amado é, indubitavelmente, um dos escritores brasileiros incontornáveis do século XX:

[...] É de salientar, ainda, que Jorge Amado foi o principal romancista que possibilitou no século XX, alguma internacionalização da literatura daqui, abrindo caminho para o conhecimento e o estudo de outros autores importantes do nosso sistema literário como Alencar, Machado, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. De tal modo que há repercussões evidentes da obra do escritor baiano e de demais escritores brasileiros em Portugal e na África de língua oficial portuguesa, fundamentalmente. O “romancista de putas e vagabundos” tem sido estudado, com relativa constância em diversos países também, como Estados Unidos, Espanha, Argentina, França, Rússia etc., além de traduzidos para mais 40 línguas estrangeiras, o que dá a dimensão inigualável de seu feito em comparação com outros autores da mesma época. Sabemos, pois que o

homem passa, mas a obra fica, como certamente ficará a de Jorge Amado (BERGAMO, 2012, p. 83).

É um dos romancistas brasileiros mais lidos de todos os tempos, e isso não se restringe apenas aos leitores daqui, alcançando também estrangeiros de várias partes do globo. Com *Os pastores da noite*, Jorge Amado edita seu décimo quinto romance, escrito e publicado na véspera do golpe militar brasileiro no ano de 1964. Esse texto literário, que foi traduzido para mais de dez idiomas, é composto por três longas narrativas. Os episódios configuram artisticamente a vida do povo negro e oprimido na capital da Bahia, em meio ao contexto histórico conturbado (reivindicações de reformas de base, golpes e revoluções do período). Podendo ser lido como romance, mas também como narrativas relativamente autônomas, o texto é constituído por três atos ou partes. O primeiro episódio se concentra na história do casamento do Cabo Martin e na paixão do seu amigo, Curió, ambos se envolvem emocionalmente com a personagem Marialva. Na segunda parte, toda a ação ocorre em meio ao batizado de Felício, filho do negro Massu. Nesse relato, surgem elementos históricos que auxiliam na compreensão do sincretismo religioso brasileiro, pois o padrinho do menino, escolhido pelo pai, foi o orixá Ogum, mas o batizado ocorreu numa igreja católica. Diversas estratégias de índole sincrética tiveram que ser movimentadas pelos personagens para que a concretização dessa cerimônia fosse possível. O último episódio, o qual será utilizado como objeto de reflexão deste estudo, é intitulado “A Invasão do Morro do Mata Gato ou os amigos do povo”. Nessa etapa da narrativa maior, aparece a dificuldade de moradia do povo negro na cidade de Salvador. A violência policial e os diversos embates entre os sem-teto e o Estado situam o leitor num tempo histórico repleto de problemas sociais seculares e insolúveis. É importante destacar que na época de escrita de tal narrativa, o Brasil estava às vésperas de uma das quadras mais patéticas da sua história nacional, a saber: a Ditadura Militar (1964-1985) e seus desdobramentos nefastos (FICO, 2004). Assim sendo, por

meio da criação literária, o autor reelabora, esteticamente, vários espaços institucionais brasileiros, como por exemplo, a Câmara Legislativa, o Tribunal de Justiça, as redações de jornais, dentre outras instâncias do ordenamento social e jurídico burguês em vigor. Comportamentos perniciosos são figurados, trazendo para a trama principal os múltiplos expedientes de corrupção ardilosa, reconhecidos como endêmicos, que giraram em torno da desapropriação das terras ocupadas pelo povo pobre da Bahia, as quais são pertencentes, ao menos no papel timbrado, ao personagem milionário estrangeiro José Perez.

Os espaços e os personagens que ganham maior relevância nesta intriga são os que vivenciam a situação de opressão econômica, social e racial no contexto histórico evidenciado. Frequentadores do jogo do bicho, mulheres da vida, devotos do candomblé, desempregados (alguns até hostis ao trabalho formal escravizante), são os entes ficcionais mais importantes para compreendermos, por meio da arte da narração, diversos impasses suportados pela população suburbana no território delineado. Com tal explanação, estamos discorrendo sobre negro Massu, Pé de Vento, Tibéria, Dagmar, Dona Filó, dentre muitos outros personagens impactados pela histórica divisão social vigente.

Jorge Amado acrescenta a esta ficção duas intercorrências amorosas repletas de aventuras e desventuras folhetinescas. A primeira, do divertido e inocente Curió com a cartomante madame Beatriz, que após vários episódios finalizam suas histórias juntos, amando-se na casa construída por Curió, na ocupação do Mata Gato. A segunda é a da prostituta e ainda menina (16 anos) Otália e do cabo Martim. Este, por não diferenciar a profissão do ser humano, por não compreender que por trás das necessidades econômicas existe um espírito cativo dos mais nobres sentimentos, abandona sua amada, levando-a a uma profunda depressão que resultará na morte da meretriz. Somente após o falecimento de Otália, Martim reconhece o seu erro, mas era tarde demais. É importante sublinhar que o narrador amadiano entrecruza

essas intempéries de amor ao tema central da narrativa que consiste em figurar a barbárie vivenciada pelo povo negro baiano e que será explicitada a seguir.

Em vista da trama narrativa de “A Invasão do Morro do Mata Gato”, o personagem Jesuíno Galo Doido é seguramente o mais complexo e instigante tipo social de tal urdidura diegética. É o verdadeiro líder, aquele que motiva os demais a lutarem pelos seus direitos de moradia e habitação. Tem uma função de respeito na sua religião (candomblé), é um amante da boemia, da liberdade, da amizade pulsantes. Possui uma sabedoria e um conhecimento de mundo que o faz ser conselheiro dos demais companheiros. É sobre a sua coordenação que os policiais são envergonhadamente derrotados em uma das incursões ao morro. Entretanto, a esse personagem avultada foi reservada a morte ao final da fabulação. Trata-se de um herói de um embate desigual, que não foi exatamente um entrechoque convencional, o qual teve o seu corpo perfurado por balas e atirado no mangue, nunca sendo encontrado:

[...] No mangue podre, Miro e os capitães da areia, usando as longas ripas de madeira, procuravam o corpo de Jesuíno Galo Doido. Pé de Vento e Curió havia se incorporado à busca, também Ipicilone e Cravo na Lapela, alguns outros. Atravessaram a noite, inutilmente. Os fífós queimavam uma luz vermelha na podridão do mangue. Jesuíno sumira lama adentro, não houve jeito de encontrá-lo. Encontraram, sim, o chapéu extraordinário, desses de engenheiro, casco de soldado ou comandante [...] (AMADO, 2009, p. 290).

Nessa altura da narração, Jorge Amado surpreende ao findar de outra maneira a trajetória de seu eminente personagem. Vale ressaltar que o escritor baiano na sua carreira literária nutriu-se, sempre que possível, da chama da utopia. Para esclarecer melhor sobre isso, o pesquisador Eduardo de Assis Duarte (1995) afirma que os heróis amadianos buscam sempre levar ao espírito do leitor a esperança destemida, que é uma característica da sua literatura comprometida

com os ideais da revolução vislumbrada, conjecturada. No caso específico do notável Jesuíno Galo Doido, não é a morte dessa adorada figura que é entregue ao leitor ao final do exposto, pois não parece aos moldes da convenção sócio-cultural-religiosa dominante:

O corpo de Jesuíno nunca foi encontrado. [...] Tais boatos circularam alguns meses até quando, numa grande festa no candomblé Aldeia de Alagoa – onde o pai de santo Jeremoabo recebe o caboclo Maré Alta e distribui passes e saúde – baixou na moça Antônia da Anunciação, iaô ainda sem santo definido, um pedaço de mulata sem exemplo, nela baixou um novo caboclo antes desconhecido.

Pela primeira vez descia num terreiro e declarou-se Caboclo Galo Doido (AMADO, 2009, p. 291).

Desse modo, o verdadeiro herói da trama - aquele que agita o povo preto e pobre a contestar, pensar, e a lutar por um lugar ao sol e à lua - está supostamente morto em termos empíricos. A narração de seu passamento pode até provocar no leitor aquela sensação de derrota, mas o narrador de Jorge Amado, carregado dessa utopia, deu outro encaminhamento para o destino desse herói. Não é com o corpo extraviado, apodrecendo, esquecido dentro do mangue que Jesuíno se despede do leitor. O herói dessa fábula inesperada é imortalizado, tornando-se orixá do candomblé numa estratégia narratológica que deixa o itinerário desse empático personagem ainda mais intrigante e instigante.

Por fim, vale ressaltar que para a composição deste estudo é fecundo e necessário concentrar-se nas ações que giram em torno da ocupação do Mata Gato, pois por intermédio delas será possível compreender que Jorge Amado lança mão dos acontecimentos históricos do turbulento tempo presente representado (a agitada década dos golpes latino-americanos) para problematizar os diversos instrumentos de opressão experimentados pelo povo negro na capital da Bahia, trazendo para o centro da ficção elementos da cultura de oposição do povo marginalizado, escrevendo, assim, um texto que pode

ser analisado como narrativa de resistência e também como literatura de comprometimento social.

“Eram os mais pobres de todos os pobres”: a mundivivência dos espoliados

No ensaio “Cultura brasileira e culturas brasileiras”, em determinada passagem, Alfredo Bosi (1992) analisa alguns tipos de culturas: a erudita, a popular, a de massas, etc. No tocante à criação de uma obra literária, como é o caso de “A Invasão do Morro do Mata Gato”, pode-se afirmar, por intermédio das elucubrações do crítico em tela, que estamos tratando de um exemplo de cultura criadora individualizada. Sobre tal categoria, assevera que esse tipo de ação cultural constituiria “para quem olha de fora, um sistema cultural alto, independentemente dos motivos ideológicos particulares que animam este ou aquele escritor, este ou aquele artista” (BOSI, 1992, p. 308).

Nesse sentido, e tendo em vista alguns pontos importantes na dialética história e ficção, podemos considerar esta obra de Jorge Amado como produção artística e cultural, cuja criação estética provém de recursos ontoepistemológicos advindos da história (contexto), do lugar (território), de relatos orais, pesquisas e, especialmente, de aspectos civilizacionais (costumes e cotidianos) de um determinado grupo social em destaque. Os confrontos entre sociedade civil e Estado arrolados ressaltam a desumanidade vivenciada pelo povo pobre e preto na década de 1960, ademais, a relação violenta com a polícia, as iniquidades múltiplas perpetradas são questões decisivas para repensar a formação nacional brasileira, utilizando-se de recursos artísticos para ponderar sobre o momento histórico enfocado e as agruras insondáveis.

É relevante apontar que a relação entre história e literatura é algo bastante complexo, tendo em vista que a arte não tem obrigações com o tipo de verdade defendido pelo conhecimento histórico de cunho hegemônico. No caso do texto literário em questão, trata-se de

uma obra ficcional que propõe uma reconstrução novelística de um determinado tempo, espaço e situações de vidas capazes de se conectar ao leitor, por meio da arte romanesca, a um determinado contexto histórico, social e cultural. Nesse sentido, Alfredo Bosi afirma que:

Por mais que o romancista inclua fatos que ele pode atestar, no caso do romance histórico, ou do romance realista do século passado, nós sabemos que aqueles fatos estão sendo trabalhados por uma corrente subjetiva, filtrados, transformados. Ainda que o *quantum* de real histórico seja ponderável, o modo de trabalhar, que é essencial, é ficcional (BOSI, 2013, p.224).
Grifos do autor

Na narrativa em causa, por meio da memória individual, mas também coletiva, Jorge Amado dramatiza o presente (cotidiano), o ser social (personagens), o tempo (década de 1960), o espaço (Salvador), em síntese, os problemas sociais brasileiros perenes, ganhando relevância a questão da moradia do povo negro na capital da Bahia, os seus costumes e principalmente a sua cultura como ferramenta de resiliência:

Cresciam os casebres, filhos da precisão mais agoniada. Não tinham como pagar aluguel de casa ou quarto, nem mesmo nos mais imundos pardieiros, nem nos fedorentos cortiços da cidade velha onde se amontoavam famílias e famílias em pequenos e escuros cubículos. Ali, pelo menos tinham o mar e as areias, a paisagem de coqueiros. Era uma gente necessitada, eram os mais pobres dos pobres de todos os pobres, um povo sem eira nem beira, vivendo de biscates e de trabalho pesado, mas nem por isso deixavam-se vencer pela pobreza, colocavam-se acima da miséria, não se entregavam ao desespero, não eram tristes e sem esperanças. Ao contrário, superavam sua mísera condição e sabiam rir e divertir-se. Subiam as paredes das casas de sopapo, de palha, de tábuas, de pedaços de lata, minúsculos casebres, ínfimas choupanas. A vida animava-se intensa e apaixonada. O batuque do samba gemia nas noites de tambores. Os atabaques chamavam para festa dos orixás, os berimbaus para as brincadeiras de Angola, a capoeira (AMADO, 2009, p.200).

Jorge Amado opta em dar voz aos silenciados, denunciando esteticamente a situação deplorável da parcela negra da população urbana de Salvador, caracterizada pelo abandono e desamparo. O modo de vida dessa fração da sociedade vai sendo descortinado, bem como as soluções culturais que esse grupo social segregado encontra para resolver os seus problemas sociais, que no caso do texto em análise é a ocupação das terras “abandonadas”, que pertenciam ao milionário espanhol José Perez. É possível identificar claramente no texto que vão surgindo diversos elementos culturais capazes, de animar e de trazer esperança ao espírito do povo negro marginalizado, como por exemplo a religião, a capoeira e a música.

Em “A Invasão do Morro do Mata Gato”, o leitor pode se aproximar de múltiplos universos culturais que compõem a sociedade brasileira. A ficção de Jorge Amado está apta a captar e problematizar vários contextos institucionais que compõem as instâncias públicas e privadas de nossa típica organização social. Nesse sentido, o universo da imprensa, do Poder Legislativo, do Poder Judiciário, do Poder Executivo, do Jogo do Bicho, da casa de mulheres, da comunidade estabelecida foi recriado artisticamente, recorrendo-se aos comportamentos e costumes que perpassam essas oscilações da vida nacional. Destarte, surge o modo de agir arrivista das entidades que representam o Estado, cuja exemplaridade cabe à truculência policial ostentada:

Os policiais subiram armados de machados e picaretas, alguns levavam latas de gasolina. Um deles, o chefe da turma trilhava um apito. Esse tal iria tornar-se falado devido à história da invasão do Mata Gato. Seu nome era Chico Pinoia e era mesmo uma pinoia de gente, como se verá (AMADO, 2009, p.203).

Mesmo em se tratando de corporações que representam oficial e burocraticamente o Estado Brasileiro, o relato visa de fato conjecturar sobre a corrupção ligada às classes superiores. Contudo, a adesão ideológica do narrador inclina-se ao povo subalternizado, num modo de

enunciação das marcas de uma escravidão renitente, com vestígios ainda intervenientes na década de 1960 do século XX, numa tentativa de trazer para o núcleo da narrativa as táticas inusitadas de resistência do povo negro marginalizado na capital da Bahia:

Riam e cantavam, num dos barracos estava funcionando uma gafeira, Gafeira da Invasão, com animados bailes aos sábados e aos domingos, jogavam capoeiras pelas tardes, saudavam seus orixás nas noites de festa, cumpriam suas obrigações de santos [...] (AMADO, 2009, p. 263).

Embora a memória que este texto mimetiza seja a de um tempo histórico bem específico, o narrador, quando assume características de onisciente, não deixa de conectar o passado opressivo à situação infausta do negro na atualidade, não muito diversa da de outrora, mas sem perder a vitalidade insólita: “No entanto, viviam, era uma gente obstinada, não se deixavam liquidar facilmente. Sua capacidade de resistência à miséria, à fome, às doenças vinha de longe, nascera nos navios negreiros, afirmara-se na escravidão” (AMADO, 2009, p. 262).

Diversos elementos culturais atinentes à classe, gênero e raça ganham notoriedade no decorrer da narração amadiana. Neste ponto da análise, o que se observa é que Jorge Amado, mediante um olhar atento e sensível à mundivivência do espoliado, não ignora que o manancial de resiliência negra brasileira deriva, em grande medida, de um quadro cultural imperecível. Nesse sentido, entendendo a expressão “cultura” nos termos de Bosi como “herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso”, posto que a inventividade do homem pobre suburbano, de fato, ainda não foi de todo “assimilada pelas estruturas simbólicas da cidade moderna” (BOSI, 1992, p.308). De tal modo, pode-se assegurar que a obra de Jorge Amado assume-se como uma aspiração estética atemporal por retirar da margem e para trazer ao centro da brasilidade a criatividade do homem negro, oprimido e excluído, operando, igualmente, como uma literatura de resistência.

“E se eles derrubar de novo, nós faz de novo”: narrativa e (re)existência

A obra de Jorge Amado, desde a década de 1930 do século passado, traz para o núcleo da ação personagens negros, símbolos de uma resistência que se contrapõem à ordem dos fatos estabelecidos culturalmente. Sobre este assunto, Luiz Gustavo Freitas Rossi frisa que a obra do escritor baiano apreendeu, por intermédio de uma perspectiva diligente em relação ao nosso escabroso legado escravocrata, um excelente material histórico para a representação estética e ideológica da desigualdade social brasileira persistente:

Esteve, portanto, atento ao fato de que abordar a divisão entre ricos e pobres no Brasil significava falar do lugar e da inserção dos antigos escravos negros no regime capitalista: ou melhor, de uma parcela da população brasileira que se mostrava duplamente oprimida como raça e como classe (ROSSI, 2009, p. 28).

Em “A Invasão do Morro do Mata Gato”, Jorge Amado avulta no cerne da ação a voz do povo negro oprimido e os dilemas vivenciados por essa gente, que desde a abolição da escravatura pelega por dignidade e respeitabilidade. No referido texto, o negro não se torna um subalternizado, quando isso parece ocorrer é como estratégia maliciosa e malandragem, mas não como submissão pura e simplesmente. Percebe-se então que os recursos narrativos foram utilizados em prol de uma escrita comprometida com a obstinação do povo negro oprimido.

Nessa tentativa de dar voz, espaço e lugar aos afrodescendentes, Jorge Amado se insere ao quadro de escritores que optam por uma literatura de resistência. Segundo Alfredo Bosi, tal escrita se posiciona numa

[...] tensão interna que as faz resistente, enquanto escrita, e não só, ou não principalmente, enquanto tema. Quem diz escrita

fala em categorias formadoras do texto narrativo, como o ponto de vista e a estilização da linguagem. Vejo nesses dois processos uma interiorização do trabalho do narrador. A escrita resistente (aquela opção que escolherá temas, situações, personagens) decorre de um *priori* ético, um sentimento de bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se põe em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes. (BOSI, 2002, p. 22).

O enfoque diegético principal aqui é a falta de habitação do povo negro na capital da Bahia. Esta abordagem reflete, esteticamente, o abandono, o descaso governamental com as massas marginalizadas, num processo que vivifica as relações sociais no modo de vida capitalista, em que o homem é explorador e explorado pelo próprio homem. Ampliando a lupa do leitor, percebe-se que o escritor baiano traz para o âmago da sua literatura diversas formas de manifestações do racismo brasileiro, que obriga esta parcela (pretos e pobres) da população a habitar favelas, ruas, debaixo de pontes, locais insalubres e miseráveis, remanescentes de um projeto espúrio de nação:

Perdoem se aqui aparecem misturados o governador e Tibéria, dona de pensão barata de raparigas, os deputados e os vagabundos, os políticos solenes e os alegres moleques, os capitães de areia, o deputado Ramos da Cunha e Pé de Vento, o jornalista Galub e o cabo Martim, naquela ocasião, aliás promovido a sargento Porciúncula. Não posso fazer de outro jeito, misturados eles estiveram, os pobres e os ricos, os livres e os solenes, o povo e aqueles descritos nos jornais como amigos do povo (AMADO, 2009, p. 198).

As forças motrizes da sociedade capitalista estão evidentes durante toda a trama, visto que as tensas relações de classe também desembocam no racismo estrutural brasileiro (ALMEIDA, 2020). Sendo assim, é nesse emaranhado de gente que o narrador, segundo o seu desejo, apresenta ao leitor uma ambientação convulsionada. Manifestam-se a ambição dos homens abastados financeiramente, o sensacionalismo da imprensa, a corrupção à brasileira, a violência policial e, em contrapartida, o povo negro que toma o Morro do Mata

Gato, tornando-se visível ao Estado, enfrentando as forças de segurança, e mesmo o enfrentamento político da desapropriação das terras de José Perez foi o ato de afronta desses personagens, que puderam efetivar o direito à moradia. Nesse sentido, o narrador, de acordo com Alfredo Bosi:

[...] cria, segundo o seu objetivo, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes. Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores ou antivalores do seu meio. Dá-se assim uma subjetivação intensa do fenômeno ético da resistência, o que é a figura moderna do herói antigo. Esse tratamento livre e diferenciado permite que o leitor acompanhe os movimentos não raro contraditórios da consciência [...] (BOSI, 2002, p. 15).

As representações dos antivalores no texto literário em vista correspondem às atitudes de alguns personagens integrantes da imprensa, da política, da polícia, constatadas notadamente na virulência estatal desnecessária que culminará na morte de um dos personagens centrais dessa narrativa (Jesuíno Galo Doido), bem como nas artimanhas dos maioriais que vão resultar na desapropriação das terras do Morro do Mata Gato.

Já a representação dos valores autênticos se dará tanto por meio da voz do narrador, quanto pela ação dos personagens como Negro Massu, Tibéria, Otália, Pé de Vento, Cabo Martim, Jesuíno Galo Doido entre outros. Nesses actantes, denodados como união, coletividade, generosidade e resistência costumam toda a narrativa em contraposição às inidoneidades contrárias. O narrador, sempre que pertinente, apresenta a atuação estatal (os braços armados do Estado) como truculenta e covarde:

Avançaram para os barracos, sem pedir licença a ninguém. Aliás, sem pedir licença é exagero, pois uma turma, armada de

metralhadoras portáteis, colocou-se em frente aos barracos e Chico Pinoia avisou:

- Se alguém se mexer pra impedir o trabalho leva bala na barriga... quem quiser viver que se comporte... (AMADO, 2009, p. 203).

Literatura e história vão se entrelaçando durante a narrativa. No contexto autoritário da década de 1960 era culturalmente aceita a violência policial com o objetivo de manter a ordem, o que vai se tornando mais evidente quando o país assume de vez como formato de organização estatal a ditadura civil-militar de controle totalitário, com a práxis arbitrária da brutalidade exacerbada.

Em contrapeso à ação aterrorizante da polícia, o narrador opta afetivamente pela ênfase na ação humanizadora do povo negro, sempre em um tom heroico contumaz, não se dobrando às engrenagens do sistema opressor do tempo histórico retratado:

- Minha gente, nada de desanimar. Eles derrubaram as casas, a gente faz de novo...

O silêncio tornou-se atento. A mulher parou de chorar.

- E se eles derrubar de novo, nós faz de novo, vamos ver quem é mais teimoso....

Negro Massu, ainda sagrando, urrou:

- Tu tens razão, paizinho, tu tem sempre razão. Vou fazer minha casa de novo e agora vou ficar prevenido: quero ver um desinfeliz da polícia vir derrubar. Faça uma desgraça... (AMADO, 2009, p. 204).

Como pode ser notado, “A Invasão do Morro do Mata Gato” exhibe contornos narrativos capazes de dar ao texto um tom de encorajamento, de altivez persistente, levando-se em conta as reflexões propostas por Alfredo Bosi:

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um

salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições (BOSI, 2002, p. 27).

Vale ressaltar, que neste caso, a resistência aparece presente no texto tanto na focalização do narrador, quanto no modo de agir das personagens, que vão buscando força em subsídios da sua cultura, como por exemplo, na religião, nos laços de convivialidade do dia a dia, etc, pois é de saber comum que aqueles que resistem enfrentam a barbárie no cotidiano, aspecto determinante do racismo estruturante da sociedade desigual brasileira. Trata-se de uma literatura que “com ser ficção, resiste à mentira” e “é nesse horizonte que o espaço da literatura considerado em geral como lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente” (BOSI, 2022, p. 27). Por conseguinte, tal narrativa amadiana de resistência pode, por meio da fabulação, conduzir o leitor a reflexões capazes de perceber cabalmente as contradições históricas brasileiras mais acintosas e vislumbrar mecanismos de superação de uma condição nacional, passada e presente, tão degradante.

“Ali estavam, esses inimigos da cidade”: a arte de compromisso social

Nesta última parte, a finalidade é uma breve problematização em torno da relação história e literatura, propondo uma possível leitura de “A Invasão do Morro do Mata Gato” como um texto literário de empenhamento social. O principal objetivo é apresentar algumas percepções de como alguns pontos da história periférica brasileira acabam por se conectar com as operações estéticas do texto amadiano que nesse caso podem ser lidas também como realização artística de compromisso social inabalável. Espera-se poder apresentar como o escritor lança mão de elementos da cultura popular, da reelaboração formal de comportamentos de resistência do povo negro e, sobretudo, dos diversos modos de exprimir a materialização do

racismo e suas ramificações (MBEMBE, 2018), ordenando-os sob um singular enquadramento narrativo, no sentido de provocar tensões e abrir possibilidades, tendo em vista o que a arte literária pode efetuar no intuito de instigar os espíritos humanos mais argutos.

Em “A Invasão do Morro do Mata Gato” as cicatrizes do longo período escravocrata são expostas após décadas de abolição, demonstrando que a vida do povo negro na primeira capital do Brasil continua em condições tão precárias quanto antes. Por este ângulo, as controversas relações raciais e as desigualdades sociais concretas são apontadas pelo narrador amadiano como fenômenos historicamente recorrentes. Percebe-se, assim, uma escrita imaginária que se aproxima daquilo que Antonio Candido cogita acerca da função e da concepção de literatura em conhecida coletânea de ensaios:

A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente, conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra (CANDIDO, 2006, p. 187).

Em diversas ocorrências, a figuração literária amadiana opta pela perspectiva de uma reconstrução artística da formação histórica brasileira, apostando nas relações sociais protagonizadas pelos personagens populares, cujos feitos são concretizados no encontro das culturas, das raças e das classes que compõem a sociedade baiana e brasileira.

Entre a ficção e a história, entre o texto amadiano e o Brasil e, mais especificamente, entre “A Invasão do Morro do Mata Gato” e o racismo brasileiro, o posicionamento do narrador amadiano assume características antirracistas, revelando as atrocidades metódicas internalizadas no preconceito de cor de longo curso contra a gente pobre de cultura afrodescendente (FANON, 2008):

Naquela ocasião um novo chefe de polícia, sujeito de maus bofes, metido a sistemático, decidiu acabar com a jogatina na Bahia. Perseguiu o jogo do bicho, meteu uma quantidade de bicheiros na cadeia, invadiu com os tiras os locais onde se jogava baralho ou dados, pintou o diabo. Só não se meteu com o jogo de gente rica. (AMADO, 2009, p. 197).

O narrador amadiano descreve o tratamento habitual brasileiro distinto, dispensado aos ricos, geralmente brancos, que continuam gozando da impunidade e negligência do Estado. Com isto, quem sofre a represália das decisões arbitrárias e discricionárias é a população pobre, geralmente, de origem negra, como fica demonstrado na obra em observação.

A tensão social encontrada na obra de Amado é fato estético, mas pode ser percebida igualmente como “modo de ser história da literatura” (PILATI, CORRÊA e COSTA, 2011, p. 41). O texto ficcional em exame focaliza a história social do racismo brasileiro. É possível perceber que esse ponto (a discriminação racial), presente na obra de Jorge Amado desde a escrita do seu romance *Jubiabá*, na década de 1930, é matéria central em “A Invasão do Morro do Mata Gato”.

O racismo é um entrave social e econômico que perpassa a narrativa amadiana como um todo. Por meio da linguagem literária simbólica, o dado referencial é mobilizado e exposto. É possível perceber que o escritor baiano lança mão dos conhecimentos inerentes a uma memória coletiva para a concretização do seu processo de criação literária acerca da chaga do racismo estrutural brasileiro.

Por óbvio, a literatura de Jorge Amado dialoga com o seu tempo. Ali estão explicitados os fios históricos que ligam o fenômeno à sua essência, pois a origem do racismo à brasileira possui raízes cravadas num passado em que os negros foram escravizados e posteriormente libertados do cativo sem políticas públicas reparatórias.

Ocorre aqui uma espécie de ficcionalização do arquivo histórico, em que o narrador se inclina numa tentativa de colocar ao centro aqueles que geralmente têm as suas falas abafadas. A alocação

que ganha relevo é o do povo negro oprimido. Reelabora-se artisticamente a permanência do preconceito racial, reabilita-se, numa tentativa de dar voz aos emudecidos, a possibilidade criativa de certa população oprimida situar-se contra as desumanidades que engendram o racismo rotineiro.

Ainda repercutindo as ideias de Alfredo Bosi, uma obra como a de Amado imprime uma cultura de resistência, é um ato de resistência contra o racismo brasileiro, indicando os sinais característicos das mazelas irremediáveis do país. Jorge Amado foi um intérprete literário do *modus operandi* do preconceito racial por essas terras. O escritor de “putas e vagabundos”, por meios ficcionais, exaltando a cultura de resistência do povo negro, equaciona com “A Invasão do Morro do Mata Gato”, uma literatura de compromisso social antirracista.

Considerações finais

A partir das discussões propostas ao longo deste estudo, foram analisadas algumas diretrizes culturais brasileiras que fomentaram a criação estética amadiana em “A Invasão do Morro do Mata Gato”, ressaltando a preferência estética e ideológica do autor em enaltecer a cultura do homem negro, pobre e suburbano da capital baiana, um dos pilares de seu longo projeto literário.

Foram apresentados, seguindo o pensamento crítico de Alfredo Bosi, como narrativa e resistência são duas divisas que se atravessam a obra amadiana. Isto posto, temos em mente, que a arte literária pode ser um conduto estético de sensibilização histórica, capaz de recompor uma memória coletiva que não foi apagada totalmente, ou seja, o arsenal constitutivo de resistência das minorias, sobretudo, do povo negro, como é apresentado no caso da obra analisada.

A arte de resistência de Jorge Amado aponta para um engajamento literário capaz de propor uma compreensão desalienada do cotidiano das classes subalternizadas, incentivando o conhecimento

de alteridades culturais distantes. Nesse sentido, e demonstrando algumas das potencialidades do fazer literário, Benjamin Abdala Junior acrescenta que:

[...] a literatura discute questões fundamentais do ser e da vida político-social e procura desenvolver estratégias discursivas tendo em vista romper com a alienação do cotidiano que na sociedade massificante, leva à minimização da própria significação. Mais do que denúncia social, o engajamento literário solicita uma atitude reflexiva do leitor, quando suas expectativas interagem com novas estruturas articulatórias (ABDALA JUNIOR, 1989, p. 189).

Conclui-se, portanto, que Jorge Amado em “A Invasão do Morro do Mata Gato” interliga história e ficção, passado e presente, narrativa e resistência para tensionar ficcionalmente as barbaridades sofridas pela população afrodescendente brasileira, na intenção de valorizar, aquilatar e apreciar a ética da insubmissão do sujeito histórico negro, grande e decisivo partícipe de nossa formação nacional conflituosa, incompleta e inconclusa (SOUZA, 2021).

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.

ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro/Jandaíra, 2020.

AMADO, Jorge. *Os pastores da noite*. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

BERGAMO, Edvaldo. Jorge Amado, capitão de longo curso. *Revista USP*. São Paulo, 95, p.74 – 83, set/nov, 2012.

BOSI, A. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992. pp. 308-345.

BOSI, A. Narrativa e resistência. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002. pp. 118-135.

BOSI, A. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2013.

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

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: Romance em tempo de utopia*. Natal: UFRN, 1995.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: UFBA, 2008.

FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

PILATI, Alexandre; CORRÊA, Ana Laura do Reis; COSTA, Deane Maria Fonsêca de Castro. O modo de ser história da obra literária. In: *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Org. BASTOS, Hermenegildo; ARAUJO, Adriana (Org). Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2011. pp. 39-53.

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

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *As cores da revolução: a literatura de Jorge Amado nos anos 30*. São Paulo: Annablume/Fapesp; Campinas: Unicamp, 2009.

SOUZA, Jessé. *Como o racismo criou o Brasil*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021.

**INTERFACES BRASIL-CARIBE: CONJUGANDO
ARQUITETURAS DO LAR E DO “EU” EM *SUOR*, DE JORGE
AMADO E *ANTAN D’ENFANCE*, DE PATRICK CHAMOISEAU**

Vanessa Massoni da Rocha

Jorge Amado faz parte dos alicerces¹
Patrick Chamoiseau

Minha relação com Jorge Amado se equilibra em fios tortuosos intrinsecamente atrelados às pesquisas acadêmicas que desenvolvo sobre dois departamentos ultramarinos de expressão francesa situados no Mar do Caribe: a ilha da Martinica e o arquipélago de Guadalupe. Quando de minha licenciatura em Letras Português-Francês (2000-2006) na Universidade Federal Fluminense, vivenciei – infelizmente – uma época em que a academia se retesava diante da popularidade da obra de Jorge Amado. Assim, cursei toda a formação superior sem ter sido convidada a descobrir o universo do autor baiano. Foi bem mais tarde, quando as representações do feminino começavam a ganhar minha atenção, que me dispus a ler o que nomeio de “quadrilogia feminina” de Jorge Amado, a saber: *Gabriela cravo e canela* (1958), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Teresa Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977). O movimento se revelou de grande impacto e, como se diz no ditado popular, “as porteiras foram abertas” para não se encerrarem mais.

¹ “Jorge Amado fait partie des fondations”. (CHAMOISEAU, 2021, 1h30 da entrevista). São de minha autoria as transcrições de entrevistas e as traduções para o português de entrevistas e obras referenciadas em francês, com exceção das traduções de excertos do romance *Antan d’enfance*, de Chamoiseau, elaborados por Elen de Amorim Durando (2012).

Conforme avançava nas minhas leituras (tanto literárias quanto teóricas) a respeito do Caribe, sentia-me muito compelida a seguir desbravando a tessitura romanesca de Jorge Amado. Em ambas, estava flagrante a adoção da “aceitação de si” e da “visão anterior” (BERNABÉ et al., 1993, p. 15), tal como apresentadas no manifesto *Éloge de la Créolité* (1989), redigido pelos intelectuais martinicanos Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant:

Era preciso nos lavar os olhos: retornar a visão que tínhamos da nossa realidade para surpreender o que era verdadeiro. Um olhar novo que retiraria nosso natural do secundário ou da periferia a fim de nos recolocar no centro de nós mesmos. Um pouco desse olhar da infância, questionador de tudo, que ainda não tem seus postulados e que interroga até mesmo as evidências. Esse olhar livre não precisa de auto explicações ou de comentários. Sem expectadores exteriores. Ele emerge de uma projeção do íntimo e trata cada parcela da nossa realidade como um evento na perspectiva de quebrar a visão tradicional, em particular, exterior e submissa aos sortilégios da alienação.... É nisso que a visão interior é reveladora² (BERNABÉ et al.,1993, p. 24).

O preceito desta literatura que promove uma “descida em si mesmo³” (BERNABÉ et al.,1993, p. 41) imbuída do “[...] único desejo de conhecer a nós mesmos, nas nossas taras, nas nossas cascas e nas nossas polpas, na áspera nudez⁴” (BERNABÉ et al.,1993, p. 39) encontrava ecos ensurdecidores nas páginas de Jorge Amado. De fato,

² “Il fallait nous laver les yeux: retourner la vision que nous avons de notre réalité pour en surprendre le vrai. Un regard neuf qui enlèverait notre naturel du secondaire ou de la périphérie afin de le replacer au centre de nous-mêmes. Un peu de ce regard d'enfance, questionneur de tout, qui n'a pas encore ses postulats et qui interroge même les évidences. Ce regard libre se passe d'auto-explications ou de commentaires. Il est sans spectateurs extérieurs. Il émerge d'une projection de l'intime et traite chaque parcelle de notre réalité comme un événement dans la perspective d'en briser la vision traditionnelle, en l'occurrence extérieure et soumise aux envoûtements de l'aliénation...”

³ “Descente en soi-même”

⁴ “le seul désir de nous connaître nous-mêmes, dans nos tares, dans nos écorces et dans nos pulpes, en rèche nudité”.

como salienta o crítico Josué Castello, “ao se inventar como escritor, Jorge Amado reinventou o Brasil. A partir dele não podemos mais pensar em nosso país sem as cores e o sensualismo, a mestiçagem e o sincretismo, a fibra e a alegria que norteiam suas narrativas” (CASTELLO, 2009, p. 19). Nesta mesma direção, o *Éloge de la Créolité* denuncia de forma categórica como a colonização francesa no Caribe e seus desdobramentos buscavam “pintar nossa vivência com as cores do Alhures⁵” (BERNABÉ et al., 1993, p. 18) e expõe que, até o final da década de 1980, “na literatura, mas também nas outras formas de expressão artística, nossas maneiras de rir, de cantar, de caminhar, de viver a morte, julgar a vida, de pensar o azar, de amar e de falar o amor, foram apenas mal examinadas”⁶. (BERNABÉ et al., 1993, p.25)

Ao estudar a identidade nacional na obra de Amado, Ilana Goldstein verifica que:

seja como militante político no início da carreira, seja como romancista que cantava o povo mestiçado, suas festas e seus sabores, Jorge Amado sempre resvalou em temas de âmbito nacional. A baianidade/brasilidade retratada e idealizada pelo escritor, ao mesmo tempo que condensa elementos das realidades sociais e históricas nas quais viveu, distorce ou inventa outros aspectos da sociedade brasileira – que passam a existir para os leitores e telespectadores (GOLDSTEIN, 2009, p. 63).

Como se vê, por compartilharem histórias ligadas à empreitada colonial, ao genocídio de povos autóctones, à escravização, à diáspora negra, ao contato de línguas e culturas, o Brasil e o Caribe descortinam muitas passarelas entre seus fazeres literários, artes entremeadas de questionamentos identitários buscando compreender as múltiplas e

⁵ “à peindre notre vécu aux couleurs de l’Ailleurs”

⁶ “En littérature, mais aussi dans les autres formes de l’expression artistique, nos manières de rire, de chanter, de marcher, de vivre la mort, de juger la vie, de penser la déveine, d’aimer et de parler l’amour, ne furent que mal examinées.”

complexas facetas o “entrelaçamento” (CONFIANT, 2007, p. 12), premissa maior destes espaços.

Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 1961, Jorge Amado enfatiza a simbiose entre sua literatura e o cotidiano brasileiros:

Minha geração, esses romancistas do ano trinta, chegava a vida e para a criação novelística com o peito oprimido sob a angústia do Brasil e do homem brasileiro, em busca de caminhos para solução dos nossos problemas. Variados foram os caminhos surgidos, mas o ponto de partida era o mesmo: o amor ao Brasil e a seu povo, a necessidade de solidarizar-se com o homem e o seu drama fosse o drama inferior de sua solidão.

Quanto a mim busquei o caminho nada cômodo de compromisso com os que nada têm e lutam por um lugar ao sol, com os que não participam dos bens do mundo, e quis ser, na medida de minhas forças, voz de suas ânsias, dores e esperanças. Refletindo despertar de sua consciência, desejei levar seu clamor a todos os ouvidos, amassar em seu barro o humanismo de meus livros, criar sobre eles e para eles. (AMADO, 1961, s/p)

Nesta toada, “para retomar uma expressão de Patrick Chamoiseau, escritor francófono do Caribe que já mencionou o nome de Jorge Amado em seus romances, ele foi ‘a voz daqueles que não têm voz’” (GUMÉRY-EMERY, 2008, p. 73). A expressão de Guméry-Emery encontra ecos no próprio *Éloge de la Créolité*: [...] “revisitar e reavaliar toda a nossa produção escrita. E isso, não tanto para ser a voz daqueles que não tem voz, mas para aperfeiçoar a voz coletiva que tropeja sem escutar nosso ser, de participar lucidamente e escutá-la até a inevitável cristalização de uma consciência comum⁷”. Assim, tornam-se notórios os postulados que aproximam os universos literários brasileiros e

⁷ “[...] revisiter et réévaluer toute notre production écrite. Et cela, non pas tant afin d’être la voix de ceux qui n’ont pas de voix, que de parachever la voix collective qui tonne sans écoute dans notre être d’en participer lucidamente et de l’écouter jusqu’à l’inévitable cristallisation d’une conscience commune”.

caribenhos (martinicanos, mais precisamente), postulados que se erigem sob a ideia do espelhamento, do inventário, dos imaginários em relação entre a expressões artísticas e a sociedade.

Imbuída destas interconexões inegáveis, redigi, em perspectiva comparatista, artigos e capítulos de livros que aproximam o universo literário de Jorge Amado da tessitura romanesca caribenha. Trata-se, a título de ilustração, das investigações sobre vulnerabilidade social e criminalidade em *Mar morto* e em *Le gang des Antillais* do martinicano Loïc Léry; das interseções gastronômicas entre os livros amadianos *Dona Flor e seus dois maridos* e *Gabriela cravo e canela* e obras da guadalupense Simone Schwarz-Bart e das análises de imaginários de pés calçados e descalços, ao partir de análise de várias obras, dentre as quais o romance *Teresa Batista cansada de guerra* e o conto “Mapiam”, do martinicano Joseph Zobel.

Jorge Amado em malhas caribenhas francófonas

Em entrevista concedida à professora Eurídice Figueiredo em 11 de maio de 2021, no âmbito do I Seminário de Literaturas Caribenhas⁸, o escritor martinicano Patrick Chamoiseau (1953) se declara leitor de Jorge Amado (1912-2001), a quem define como um dos alicerces da literatura latino-americana. A afirmação não surpreende os leitores do autor caribenho. Como enumerei em artigo publicado na revista RELIEF⁹ (*Revue électronique de littérature française*), em 2021, Jorge Amado integra a tessitura romanesca de Chamoiseau em pelo menos três momentos: no romance *Texaco* (1992), no ensaio *Écrire en pays dominé* [Escrever em país dominado] (1997) e na narrativa *Biblique des*

⁸ Trata-se de seminário *on-line* idealizado pela professora Vanessa Massoni da Rocha e coorganizado pelas professoras Vanessa Massoni da Rocha (UFF) e Margarete Santos (UNEB).

⁹ Trata-se do artigo “‘Du fond des casseroles’ à la table: l’art gastronomique et les saveurs identitaires chez Simone Schwarz-Bart et Jorge Amado”.

derniers gestes [Bíblia dos últimos gestos] (2002). No primeiro, Amado é mencionado pelo narrador: “A esta hora, eles devem estar enterrados lá, ou definhando em um dos prédios de Caiena, ouvindo seus ossos rangendo e caminhando à noite na Place des Palmistes, depois indo jantar na gordura esvoaçante de um restaurante chinês onde obscuros brasileiros negam Jorge Amado¹⁰” (CHAMOISEAU, 1992, p.364-365). Na obra ensaística, Amado integra um panteão de intelectuais citados por Patrick Chamoiseau quando de seu trabalho voluntário de educador na prisão de segurança máxima Fleury-Mérogis, nos arredores de Paris: “Naipaul, Carpentier, Lezama Lima, Roumain, Stephen Alexis, Guillén... Sua cela está cheia do Caribe, depois (com Faulkner, Amado, Márquez, Roa Bastos, Asturias...) com plantações americanas¹¹” (CHAMOISEAU, 1997, p. 96). Na obra de 2002, há alusão à obra-prima amadiana *Gabriela cravo e canela* (1958): “Se ela desconfiasse dele, ela não demonstrou, tanto sua alegria, sua risada, sua vibração feliz permaneceu persistente e profunda como a da Gabriela (com tez de canela fresca) do bom Jorge Amado¹²” (CHAMOISEAU, 2002, p. 265).

Os outros dois cossignatários do manifesto *Éloge de la Créolité* também fazem menções públicas a Jorge Amado. Em artigo sobre a língua crioula, o linguista Jean Bernabé formula a assertiva: “o grande escritor brasileiro Jorge Amado não proclama em toda a sua produção literária: ‘África nossa mãe’¹³” (BERNABÉ, 1998, p.23) enquanto o

¹⁰ “À cette heure, ils doivent y être enterrés, ou croupir dans une des bâtisses de Cayenne, écoutant grincer leurs os et se promenant de nuit sur la place des Palmistes, puis s’en allant dîner dans la graisse voletante d’un restaurant chinois où d’obscurs Brésiliens renient Jorge Amado”.

¹¹ “Naipaul, Carpentier, Lezama Lima, Roumain, Stephen Alexis, Guillén... Sa cellule se remplit de la Caraïbe, puis (avec Faulkner, Amado, Márquez, Roa Bastos, Asturias...) de l’Amérique des plantations”.

¹² “Si elle se méfiait de lui, elle ne le montrait pas, tant sa joie, ses rires, sa vibration heureuse demeurerait persistante et profonde comme celle de la Gabriella (au teint de cannelle fraîche) du bon Jorge Amado”.

¹³ “le grand écrivain brésilien Jorge Amado ne proclame-t-il pas dans toute sa production littéraire: ‘l’Afrique notre mère’”.

martinicano Raphaël Confiant faz referência à longevidade de produção de Amado que, como sabemos, escreveu a despeito da saúde debilitada para além dos oitenta anos: “Mas costume dizer a eles, citando Fidel Castro, que existem duas categorias de pessoas: por um lado, as pessoas que gostam de aposentadoria e, por outro, os revolucionários e os escritores (risos). No Brasil, Jorge Amado escreveu até sua morte. Glissant também¹⁴” (ROCHA, 2021b).

Em entrevista concedida na abertura da segunda edição do Seminário Internacional de Literaturas Caribenhas, Confiant explica mais amiúde sua relação com Jorge Amado:

Aos 18-20 anos, gostava muito do escritor Jorge Amado. Li todo Jorge Amado. Tive a oportunidade de conhecê-lo na França em um festival literário chamado *Étonnants voyageurs*, na Bretanha, em Saint-Malo. Ele já estava muito velho. Aconteceu talvez há vinte anos atrás. E fiquei muito emocionado ao conhecer Jorge Amado porque tinha lido todos os seus livros ... em tradução francesa, claro¹⁵ (ROCHA, 2022; 27 min).

Em curto testemunho em comemoração aos dez anos do Festival *Étonnants voyageurs* [Surpreendentes viajantes], na página oficial do encontro, Confiant faz novamente alusão à Jorge Amado: “E outros encontros quase milagrosos se sucederam ao longo dos anos: Jorge Amado, o brasileiro¹⁶” (CONFIANT, 2022, s/p).

Na esfera feminina, a autora guadalupense Simone Schwarz-Bart discorre sobre sua relação com o Brasil em entrevista em torno da tradução de dois de seus romances em português, ao longo da qual faz

¹⁴ “Mais je leur dis souvent, en citant Fidel Castro, qu’il y a deux catégories de gens : d’un côté, les gens qui aiment la retraite et, de l’autre côté, des révolutionnaires et des écrivains (rires). Au Brésil, Jorge Amado a écrit jusqu’à sa mort. Glissant pareil”.

¹⁵ “À l’âge de 18-20 ans, j’ai beaucoup aimé votre écrivain Jorge Amado. J’ai lu tout Jorge Amado. J’ai eu la chance de le rencontrer en France dans un festival littéraire qui s’appelle *étonnants voyageurs*, en Bretagne, à Saint-Malo. Il était déjà très vieux. Ça se passe il a y peut-être vingt ans. Et j’ai été vraiment ému de rencontrer Jorge Amado parce que j’avais lu tous ces livres en traduction française, bien sûr”.

¹⁶ “Et puis d’autres rencontres quasi miraculeuses se succédèrent au fil des années : Jorge Amado, le Brésilien”.

uma verdadeira declaração de amor ao escritor brasileiro: “Eu me lembro da minha alegria em conhecer Jorge Amado. O mundo descrito por Jorge Amado falou-me profundamente porque também é o meu. É um legado inesquecível que atravessa nossas sociedades e que acaba por explicá-las de alguma maneira” (ROCHA, 2021a, p. 39).

Maryse Condé também acolhe em algumas de suas publicações o autor brasileiro. No livro *Mets et merveilles* [Pratos e maravilhas] (2015), a autora do arquipélago caribenho de Guadalupe, examina sua formação:

Eu era boa aluna e engolia rapidamente tudo o que me ensinavam. Entre Fina e Myriam caminhei da República para a Nação, quando morreu Salvador Allende, e armada com um dicionário porque meu espanhol era muito rudimentar, eu decifrava os ensaios de Paulo Freire, Gilberto Freyre e principalmente os romances de Jorge Amado¹⁷ (CONDÉ, 2015, p. 61).

Em cena de *L'Évangile du Nouveau Monde* [O Evangelho do Novo Mundo], de 2021, dá à vida Jorge, personagem cujo nome é uma homenagem ao escritor baiano. Além de citar Amado, o trecho defende a leitura de obras do autor, impelindo quem não o conhece a adquirir o mais rapidamente possível suas publicações. O procedimento se revela no mínimo curioso, à medida que o personagem Jorge confere certa incompletude àqueles que não leram obras de seu xará brasileiro, lacuna que, para ele, seria imprescindível dirimir rapidamente.

O time *Les Penguins* tinha por capitão um menino que se apresentou com uma desenvoltura que desagradou Pascal: “Meu nome é Jorge, diz ele, como o escritor Jorge Amado. Minha mãe o adorava e nós lemos todos os seus livros e vimos todos os filmes que os americanos fizeram sobre ele. Espero que você o

¹⁷ “J’étais une bonne élève et j’avalais rapidement tout ce qu’on m’enseignait. Entre Fina et Myriam je marchais de la République à la Nation, lors de la mort de Salvador Allende, et armée d’un dictionnaire car mon espagnol était des plus rudimentaires, je déchiffrais les essais de Paulo Freire, de Gilberto Freyre et surtout les romans de Jorge Amado”.

conheça? Caso contrário, aconselho-o a parar na primeira livraria que encontrar”¹⁸ (CONDÉ, 2021, p. 220).

A escritora Catherine Le Pelletier, oriunda da Guiana Francesa, discorre no âmbito do Ciclo Caribe real & sonhado¹⁹ sobre a estreita relação travada com o Brasil desde a infância, o que a impulsionou a publicar a obra *Brésil Vanille* primeiro em tradução brasileira (*Pastel de Belém*, 2018), depois em edição francesa. Catherine explica: “Na Bahia tive a sorte, a felicidade de conhecer o grande escritor Jorge Amado em sua casa. Fizemos uma longa entrevista²⁰” (ROCHA, 2022b; 13 min).

Minha intenção não consiste em oferecer um inventário exaustivo das menções de escritores caribenhos de expressão francesa a Jorge Amado. Reconheço, porém, nesta numerosa alusão ao escritor brasileiro alguns elementos: Jorge Amado se consagra o escritor brasileiro mais citado por seus pares caribenhos, tendo sido para muitos deles senão a primeira porta de entrada para o universo romanesco brasileiro ao menos a porta mais afetiva, mais encantadora e que mais permaneceu na memória. Muitos relatam com orgulho a oportunidade que tiveram de estar diante do brasileiro, figura simpática e acolhedora alçada indubitavelmente a patrimônio cultural brasileiro. Não por acaso, o epíteto “grande” se mostrou quase unânime junto aos escritores que o acolheram em suas falas/seus escritos. Os testemunho

¹⁸ “L’équipe Les pingouins avait pour capitaine un garçon qui se présente avec un aplomb qui déplut à Pascal : Je m’appelle Jorge, dit-il, comme l’écrivain Jorge Amado. Ma mère l’adorait et nous avons lu tous ses livres et vu tous les films que les Américains ont réalisés à son sujet. J’espère que vous le connaissez ? Sinon, je vous conseille de vous arrêter à la première librairie venue”.

¹⁹ Trata-se de um Ciclo idealizado em 2021 pela Biblioteca do Consulado da França do Rio de Janeiro em comemoração à aquisição do Acervo Antilhas (Martinica, Guadalupe e Haiti) e Guiana Francesa, composto por mais de 400 obras destes espaços francófonos. Vanessa Massoni da Rocha é coorganizadora e curadora do Ciclo, que está em sua segunda edição. Todas as suas atividades estão disponíveis no canal YouTube do Escritório do Livro/BiblioMaison do YouTube.

²⁰ “À Bahia j’ai eu la chance, le bonheur de rencontrer votre grand écrivain Jorge Amado chez lui. Nous avons fait une longue interview”.

destes escritores ilumina o reconhecimento de Amado como embaixador das letras nacionais, representante brasileiro privilegiado no “turbilhão”²¹ (BERNABÉ et al., 1993, p. 27) das literaturas latino-americanas.

O crítico brasileiro Josué Castello ressalta que:

As traduções no exterior²² ajudaram a aproximar as imagens de Jorge Amado e do Brasil. Já em 1937, aos 25 anos, mesmo ano em que o Estado Novo queimou seus livros em praça pública, teve dois de seus primeiros romances, *Suor* e *Cacau*, traduzidos para o russo. Em 1984, quando recebeu a Legião de Honra, a maior condecoração francesa, o nome de Jorge Amado já era uma espécie de etiqueta de qualidade das coisas e dos temas brasileiros. Três anos depois, com a criação da Fundação Casa de Jorge Amado, em Salvador, ele se tornou, em definitivo, uma instituição nacional. [...] . O título de doutor honoris causa que recebeu em 1998, da Universidade Sorbonne, França, apenas três anos antes de sua morte, foi mais uma reafirmação eloquente disso (CASTELLO, 2009, p. 19).

Não percamos de vistas os sólidos e surpreendentes números das traduções de obras de Jorge Amado: estima-se que tenha sido vertido para quase cinquenta línguas e mais de cinquenta países. Em sintonia com as ponderações de Castello, minha experiência de pesquisa acadêmica enquanto leitora de escritores caribenhos francófonos, com diversas entrevistas e moderações dentre as atividades empreendidas, me leva a uma certeza: em dado momento da leitura e

²¹ “maelström”

²² Reportagem a este respeito no sítio Book Center Brasil, de 2013, revela que Jorge Amado voltou, naquele ano, ao primeiro lugar do pódio do Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior, da FBN, a frente de autores como Clarice Lispector. A informação me parece relevante por demonstrar o reiterado fôlego amadiano no âmbito das traduções, mais de uma década após seu falecimento.

A reportagem completa está em:
<https://bookcenterbrazil.wordpress.com/2013/08/19/jorge-amado-volta-a-ser-o-brasileiro-mais-traduzido-segundo-o-programa-de-apoio-da-fundacao-biblioteca-nacional/>

da conversa, sobretudo sobre enlances literários entre o Caribe e o Brasil, virá à tona o nome de Jorge Amado.

Jorge Amado e Patrick Chamoiseau: enlances literários

Se, como vimos, Patrick Chamoiseau se declara (e o demonstra em seus escritos) leitor de Jorge Amado, o mesmo não pode ser afirmado no sentido inverso. O brasileiro era um leitor competente em língua francesa e tinha muitos pontos de interesse com as Antilhas, tendo sido até amigo pessoal do haitiano René Depestre, que esteve exilado em nosso país. Logo após a outorga do prêmio Goncourt, o romance *Texaco*, primeira menção a Amado no universo chamoiseano, foi traduzido para o português em 1993 por Rosa Freire de Aguiar. Não tivemos notícia, no entanto, de nenhuma declaração pública que assegure que Amado tinha Chamoiseau em sua biblioteca. A ausência da comprovação desta mão-dupla em nada esmaece os enlances entre as produções dos dois escritores.

Para que se tenha uma ideia da fortuna crítica brasileiro a este respeito, a pesquisadora Eurídice Figueiredo propôs, em 2000, uma aproximação entre os escritores no capítulo “Por uma estética popular: Jorge Amado e Patrick Chamoiseau”, no qual sustenta a premissa de que “Brasil e Antilhas são, talvez, exóticos até para seus próprios habitantes, que introjetaram, em séculos de colonização, uma visão exótica de si mesmos” (FIGUEIREDO, 2010, p. 213). Cinco anos depois, a pesquisadora Zilá Bernd aproxima brevemente os romances *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado e *Solibo Magnifique*, de Patrick Chamoiseau, para defender o que considera ser “um universo crioulanizado em Jorge Amado”. Para Bernd, “outro aspecto que aproxima os dois escritores – Amado e Chamoiseau – é o fato de construírem seus romances na fronteira do exotismo. Ambos flertam com descrições da cultura oral e popular encontradas em uma zona

limite com o que concordamos em chamar no século XIX a cor local²³” (BERND, 2005, p. 107). Estas reflexões de Bernd remontam ao ano anterior, quando elaborou interseções entre Amado e Chamoiseau para analisar o conceito de hibridação.

Proponho-me a aproximar nesta análise duas obras dos autores: *Suor* (1934), escrita por Jorge Amado aos 22 anos e *Antan d'enfance* (1990), publicada por Patrick Chamoiseau aos 37 anos. Trata-se da terceira publicação romanesca de cada um dos escritores, que iniciavam, à época da publicação, longevas, consolidadas e premiadas carreiras. *Suor* se insere no projeto “Os romances da Bahia”, que reúne do primeiro ao sexto romances da década de 1930, reconhecida como aquele de “mais alta voltagem ideológica” (ROSSI, 2009, p. 23) no percurso amadiano. De fato,

Amado resolveu os encargos ideológicos de sua arte dando vida a uma escrita de forte inspiração soviética, a qual ficou conhecida como romance proletário. Um tipo de romance que, antes de qualquer coisa, devia retratar o universo existencial dos grupos mais baixos na hierarquia social e cujo estilo narrativo se aproximava bastante do modelo inflamado dos manifestos e panfletos políticos (ROSSI, 2009, p. 25).

Nestes termos, a obra, narrada na terceira pessoa do singular, focaliza um velho sobrado situado no número 68 da Ladeira do Pelourinho, Salvador, habitado por inquilinos brasileiros e estrangeiros em situações de grandes vulnerabilidades econômica e social. Ao longo de vinte capítulos, o narrador passa em revista temas sociais como desemprego, greve, fome, crise e apresenta os moradores como uma irmandade de “operários, árabes, vagabundos, doentes, costureiras, prostitutas” (AMADO, 1975, p. 98), verdadeiro microcosmos da

²³ Un autre aspect qui rapproche les deux écrivains – Amado et Chamoiseau – est le fait qu'ils construisent leurs romans à la frontière de l'exotisme. Ils flirtent tous les deux avec des descriptions de culture orale et populaire qui se trouvent dans une zone-limite avec ce qu'on a convenu d'appeler au XIX^e siècle la couleur locale.

sociedade baiana mais desvalida e esquecida pelas políticas públicas governamentais. Em artigo de minha autoria que contempla o romance, apresentei o sobrado da seguinte maneira:

Como preconiza o senso comum, trata-se de um pardieiro disposto a devorar (AMADO, 1975, p. 11) os invisibilizados da malha social baiana que ali habitam (ou, melhor dizendo, que ali agonizam). Seus moradores são extremamente simples e lutam para sobreviver em meio à precariedade, ao barulho, ao calor (o que explica o título da obra) e à sujeira do prédio repulsivo. Nele residem trabalhadores formais como padeiro, sapateiro, vendedor, costureira, propagandista, operários, desempregados, aposentados, prostitutas, senhora tuberculosa, moças em formação, lavadeiras, pedintes, mendigos, imigrantes, flagelados da zona rural, ativistas políticos, musicistas, pederastas, vendedores de droga e ex-palhaço de circo (ROCHA, 2021c, p. 111).

Eis a apresentação do sobrado no romance amadiano, à luz de um “cafarnaum²⁴” (CHAMOISEAU, 1996, p. 28) vertiginoso:

Visto da rua o prédio não parecia tão grande. Ninguém daria nada por ele. É verdade que se viam as filas de janelas até o quarto andar. Talvez fosse a tinta desbotada que tirasse a impressão de enormidade. Parecia um velho sobrado como os outros, apertado na Ladeira do Pelourinho, colonial, ostentando azulejos raros. Porém era imenso. Quatro andares, um sótão, um cortiço nos fundos, a venda do Fernandez na frente, e atrás do cortiço uma padaria árabe clandestina. 116 quartos, mais de 600 pessoas. Um mundo. Um mundo fétido, sem higiene e sem moral, **com ratos, palavrões e gente**. Operários, soldados, árabes de fala arrevesada, mascates, ladrões, prostitutas, costureiras, carregadores, gente de todas as cores, de todos os lugares, com todos os trajes, enchem o sobrado. Bebiam cachaça na venda do Fernandez e cuspiam na escada, onde por vezes, mijavam. Os únicos inquilinos gratuitos eram os ratos. Uma preta velha vendia acarajé e munguzá na porta. Do quarto andar desciam às vezes sons de violão e árabes trocavam língua no silêncio dos quartos sem eletricidade. Mulheres do terceiro andar discutiam com mulheres do segundo e ouviam-se palavras cabeludas. De manhã, os homens saíam quase todos. O vozerio das mulheres

²⁴ “capharnaüm”

aumentava. Lavavam roupa. Ruídos de máquinas de costura. A tosse de uma tuberculosa no sótão. Os homens voltavam à tarde, cansados. A escada os devorava um a um (AMADO, 1975, p. 10-11, grifo nosso).

O longo trecho descritivo de sentenças curtas faz jus ao amontoado e as poluições sonoras e visuais que se imprimem neste cenário desolador, onde parece quase impossível atingir a felicidade. A enumeração em relevo, com menção a ratos, palavrões e gente, nesta ordem, desvela a desumanização reinante. Por sua vez, as frases iniciais do excerto dizem respeito a fachada do sobrado, que não deixava antever todo o labirinto de mazelas que botava lá dentro. Nesta perspectiva, o romance *Suor* consiste em convite amadiano para penetrarmos no desconhecido, no que está debaixo do nosso nariz mas não vemos, por pressa ou mesmo por cegueira social. Ao abrir das portas do sobrado e do cortiço, o autor nos coloca diante daqueles seres tidos como desprezíveis, muitas vezes invisíveis, frutos de um sistema de desigualdades e de falta de oportunidades.

A intriga romanesca incide também sobre as crianças, ainda mais vulneráveis que os adultos, e condenadas a um futuro desolador:

Foi descendo entre as crianças imundas e inúmeras. Sentia-se incomodado com aquelas barrigas grandes, cheias de vermes, aquelas bocas pequenas, de dentes quebrados, vestidos de restos de calças e de camisolões de chita. Pensou nas instituições de caridade de proteção à infância, na campanha contra o analfabetismo (AMADO, 1975, p. 74).

Josué Castello defende que

[...] Jorge começou a esboçar uma imagem do Brasil. Esse Brasil mais pobre e mais infeliz continuará a desfilar pelas obras seguintes. Em 1934, quando lança *Suor*, desloca o foco da vida no campo para as ruas das cidades – no caso, a cidade de Salvador. O romance conta a vida miserável de moradores de um sobrado do bairro histórico do Pelourinho. De certa forma, muito torta, evoca *O cortiço*, o famoso romance que o escritor maranhense Aluísio Azevedo (1857-1913) publicou em 1890. Tanto no campo como na cidade, as adversidades – e a luta dos

homens simples para superá-las — desenham uma imagem áspera, mas calorosa, da vida brasileira. Mais uma vez Jorge se inspirou em uma experiência pessoal: na adolescência viveu algum tempo em um dos casarões do Pelourinho. De sua vida e de sua memória ele arranca, agora, uma fotografia do Brasil (CASTELLO, 2009, p. 14).

O mote para a aproximação entre *Suor* e *Antan d'enfance* incide justamente nesta fotografia literária das cidades de Salvador e de Fort-de-France, capital da ilha da Martinica, que as obras retratam. Interessa-me observar a relevância do cenário da casa/sobrado/cortiço em que moram os protagonistas (muitos deles, crianças), lar coletivo de proprietários estrangeiros onde os personagens moram como inquilinos. Busco perscrutar estas arquiteturas exteriores e interiores para observar como a moradia resvala na infância e na vida dos personagens. A relevância da escada, o suor, a falta de água e a presença de roedores também aproximam os livros. Tanto em uma quanto em outra obra, está em pauta como os lares condicionam as vidas e como narrativas centradas em populações mais humildes mobilizam moradias precárias, sujas e até perigosas.

No livro chamoiseano, publicado em 1990, Négrillon (negrinho), o narrador em primeira pessoa, se entrega às lembranças para contar sua trajetória como escritor. Reconhecida como uma “biografia literária” (FIGUEIREDO, 2021, 54min), a narrativa se organiza em torno de dois capítulos: “sentir”, que ocupa cerca de noventa por cento do livro e “sair”, que mapeia as partes finais. Neles, o adulto-escritor se atém aos traumas, medos, angústias, descobertas e os encantamentos que o forjaram um homem da “imaginação” (CHAMOISEAU, 1996, p. 27). A obra inaugura uma trilogia sobre a infância, nomeada de infância crioula, que se completará com *Chemin-d'école* [Caminho da escola] (1994) e *À bout d'enfance* [O final da infância] (2005). O título *Antan d'enfance* faz menção à expressão literária “antan de” que significa “antigamente”, “no tempo passado”.

Elen de Amorim Durando, em sua dissertação de mestrado em Letras na Universidade de São Paulo (2012), dedica-se a traduzir o romance para o português, para o qual propõe o título de “Tempos de infância”. Esta tradução acadêmica nunca foi publicada em livro, mas será adotada como referência para todas as traduções de excertos de Chamoiseau incorporadas nestas análises. Apesar de algumas discordâncias pessoais acerca das traduções propostas, trata-se de uma maneira de celebrar o trabalho de Elen Durando, que completou uma década e de reconhecê-la como uma das pesquisadoras pioneiras a se dedicar à tradução de romances do autor caribenho em nossa língua.

O prestigioso Prix Carbet de la Caraïbe, outorgado pelo Institut Tout Monde, laureou no ano de sua criação, 1990, o romance *Antan d'enfance*. As manifestações públicas do júri oficial do prêmio quando da vitória de Chamoiseau ressaltam a recepção crítica do livro:

[...] recompor a atmosfera de uma cidade antilhana que carregava nela o campo, de reavivar assim um imaginário que foi comum a todo o Caribe e pelo qual cada um de nós ainda pode reconhecer e encontrar-se, colocar Fort-de-France na mitologia das cidades caribenhas e sul americanas; por sua ilustração dos principais temas de nossa região: infância, memória e relação com o tempo, o real maravilhoso apreciado tanto por Alejo Carpentier quanto por Jacques Stephen Alexis, a atenção prestada, sem qualquer miserabilismo, à pobreza que não é antinômico nem ao humor nem à dignidade; por sua tentativa de criar uma linguagem em contínua criação, onde os fracassos e os sucessos testemunham de um mesmo avanço em direção a um discurso caribenho total, sintetizando a poética da oralidade e da escrita e enriquecendo-se do contato das línguas na realidade das Américas; por a sua ambição em contribuir para uma literatura escrita, onde gêneros tradicionais, como o romance, a poesia, o ensaio, entram em um novo jogo de interferência e onde os princípios de construção da obra literária são reconsiderados em função do real e do imaginário das

Antilhas e do Caribe²⁵ (INSTITUT DU TOUT-MONDE, 1990).

As considerações do júri endossam as interfaces entre os universos literários de Jorge Amado e do escritor martinicano: ambos trazem para o cerne dos textos a vida nas cidades, a infância, a memória, a pobreza, a relação com o tempo, a oralidade e uma escrita em cuja forma e teor os leitores conterrâneos prontamente se reconhecem. Segundo Eurídice, “os pobres, os biscateiros ou operários, malandros ou trabalhadores, ou seja, aqueles que ocupam posições subalternas, tornam-se, na obra de Amado e de Chamoiseau [...] reis e rainhas, mesmo que num mundo à margem do poder econômico e social” (FIGUEIREDO, 2010, p. 208).

A partir de agora proponho um corpo-a-corpo entre os dois livros, um cotejamento de trechos capazes de ilustrar as arquiteturas interiores e exteriores em diálogo. De início, volto minhas atenções para a vulnerabilidade econômica dos personagens, cujas penúrias financeiras espelham a penúria dos imóveis onde (sobre)vivem:

“Meus caríssimos Irmãos! É penhoradamente que venho sob sobejetivo destas pedir aos meus distintos Heroes-Brasileiros uma obra da Vossa

²⁵ [...] recomposer l’atmosphère d’une ville antillaise qui portait em ele as campagne, de raviver ainsi um imaginaire qui fut commun à toutet la Caraïbe et par où chacun de nous peut encore se reconnître et se retrouver, de faire entrer Fort-de-Francet dans la mythologie des villes caribéennes et sud-américaines; pour son illustration de thèmes majeurs dans notre région: l’enfance, la mémoire et le rapport au temps, le réel merveilleux aussi cher à Alejo Carpentier qu’à Jacques Stephen Alexis/ l’attention portée, sans aucun misérabilisme, à la pauvreté qui n’est ni antinomique ni de l’humour ni de la dignité; pour pour sa tentative d’un langage em création continue, où les échecs et les réussites témoignent d’une même avancée vers une parole totale, caribéenne, synthétisant les poétiques de l’oral et de l’écrit et s’enrichissant au contact des langues dans la réalité des Amériques; pour son ambition de contribuer à une littérature écrite où les genres traditionnels, comme du roman, de la poésie, de l’essai entrent dans um jeu nouveau d’interférences, et où les principes de construction de l’oeuvre littéraire sont reconsidérés em fonction du réel et de l’imaginaire des Antilles et de la Caraïbe.”

caridade auxiliar em um adjutorio qualquer uma pobre Viuva que se achando com Seis filhos. Desempregadas, Sem dinheiro, passando fome, Vem vos pedir pelo amor de Deus, pelo amor dos vossos Paes e filhos não deixarem de favorecer-lhes no que poder. Aceitamos roupas. Deus os favoreça” (AMADO, 1975, p.77, grifo do autor)

O negrinho tinha que ir ao bar, depois à mercearia, depois ao supermercado. Mãe Ninotte dispunha em cada um desses lugares de um carnê de crédito. Ai eram anotadas suas compras e supunha-se que pagaria no final do mês. De fato, ela vertia alguns soldos na medida dos seus haveres, pagava quando possível, ou exaltava a paciência quando o carnê roçava vertiginosos cimos. O carnê era, aliás, uma das conversas graves que ela tinha à noite em murmúrio com o Papai²⁶ (CHAMOISEAU, 1996, p. 147).

Havia em suas vozes da noite uma gravidade nunca apresentada nas do dia. Era, sem dúvida, o momento das contas da carteira, dos assuntos de faturas e de dívidas, a debulha do rosário das pequenas misérias²⁷ (CHAMOISEAU, 1996, p. 88).

Em *Suor*, o anúncio de uma família exhibe o desespero e a fome em dimensões nunca experimentadas pela família Chamoiseau e outros personagens de *Antan d'enfance*. Não obstante, muitas são as referências na narrativa martinicana à rotina assolada por dívidas, o que incidia profundamente tanto na relação e nas conversas do casal quanto nas provocações da família. O narrador alardeia a existência de “infelicidades ordinárias, únicas especiarias generosas nas vidas daqui²⁸” (CHAMOISEAU, 1996, p. 183) e define Mãe Ninotte, sua matriarca,

²⁶ “Le négrillon dut aller au bar, puis à l'épicerie, puis au libre-service. Man Ninotte disposait dans chacun de ses lieux d'un carnet de crédit. On y notait ses achats et elle était censée payer en fin de mois. En fait, elle versait quelques sous au gré de ses avoirs, soldait lors du possible, ou vantait la patience quand le carnet frôlait de vertigineuses cimes. Le carnet était d'ailleurs une des conversations graves qu'elle tenait le soir en murmure avec le Papa.”

²⁷ “Il y avait dans leurs voix du soir une gravité jamais présente dans celles du jour. C'était sans doute le moment des comptes du porte-monnaie, des affaires de factures et de dettes, l'égrenage du chapelet des petites misères.”

²⁸ “les malheurs ordinaires, seules généreuses épices dans les vies d'ici-là”

como “negra guerreira, em luta contínua com a vida²⁹” (CHAMOISEAU, 1996, p. 38).

Outro ponto convergente diz respeito às famílias numerosas nas comunidades em relevo nos romances: a do anúncio tinha seis pessoas e a do Chamoiseau era composta pelos pais e mais quatro irmãos, sendo o narrador o mais novo de cinco filhos: “Os cinco filhos de mãe Ninotte³⁰” (CHAMOISEAU, 1996, p. 105). Ambos os livros tratam de crianças morando em habitações coletivas. Em Chamoiseau isto acarreta a quase impossibilidade de solidão: “As outras crianças eram numerosas, cada família tinha quatro ou cinco. Elas alimentavam um explosivo bando que, todo santo dia, descia rapidamente o longo corredor e a escada. Daí por que é duvidoso que o negrinho tenha conhecido momentos de solidão³¹” (CHAMOISEAU, 1996, p. 27). Em *Suor*, tal situação se reflete na formação de um grupo de autoproteção mal interpretado nas redondezas, onde passava por um bando de baderneiros: “Os garotos que viviam na Ladeira do Pelourinho, aventurando-se pela Baixa dos Sapateiros e pelo Terreiro” (AMADO, 1975, p. 48), “Moleques desciam e subiam aparecendo aos grupos, surgindo de cada beco, saindo de cada porta, aos berros” (AMADO, 1975, p. 49) e “Do alto da rua, ele via os garotos subirem. A princípio se admirava de que houvesse tanto moleque na redondeza. Talvez cem, talvez duzentos. Vinham subindo” (AMADO, 1975, p. 50). O narrador de *Antan d'enfance* também tinha um grupo para chamar de seu: “O bando do negrinho começava a conhecer as preocupações com dinheiro. Havia tantos doces a serem adquiridos. Os maiores

²⁹ “négresse guerrière, en gourmade continuelle avec la vie”

³⁰ “les cinq enfants de Man Ninotte”

³¹ “Les autres enfants étaient nombreux, chaque famille en avait quatre ou cinq. Ils alimentaient une explosive bande qui, toute la sainte journée, dévalait le long couloir et l'escalier. C'est pourquoi il est douteux que le négrillon connût des moments de solitude”.

elaboraram um sistema lucrativo³²” (CHAMOISEAU, 1996, p. 159). Assim, as obras ressaltam a importância da comunidade desde a infância: os grupos para brincar, para fazer travessuras, para colocar em contato crianças de diferentes idades que compartilham juntas as descobertas.

Se, como vimos, a descrição do sobrado ocupa majestosamente as páginas do romance amadiano, Chamoiseau apresenta igualmente com detalhes o prédio onde morava: “Era um grande *cayo*³³ em madeira do norte, estendendo-se na rua François-Arago até a esquina da rua Lamartine. No nível-da-rua, os sírios, proprietários do imóvel, haviam aberto suas lojas de tecidos. Bem ao lado da entrada, dando nas escadas dos quartos, havia um ateliê de marcenaria³⁴” (CHAMOISEAU, 1996, p. 25). O narrador prossegue: “A escada conduzia, portanto, ao andar onde ficavam as famílias, família Mãe Romulus, família Mãe Ninotte, família Mãe La Sirène, família Mãe Irénée, família invisível de uma sacoleira invisível, parceira de um aduaneiro pouco visível num amor esporádico, mas dos mais apaixonados³⁵” (CHAMOISEAU, 1996, p. 26).

E a casa retomava o arripio de madeira apodrecida pela água, a crepitação de telhas sob as chuvas de inverno, os cantos de negras diante de suas perigosas lâmpadas, os odores de açúcar queimado, as tagarelices de rádios

³² “La bande du négrillon commençait à connaître des soucis d'argent. Il y avait tant de sucreries à se gagner. Les plus grands élaborèrent un système lucratif”

³³ Nota de Elen Durando em sua tradução: “Literalmente, ilhas de areia formadas em cima de corais, comum no Mar das Antilhas e no Golfo do México. Apresentam, geralmente, uma grande variedade de insetos e répteis” (DURANDO, 2012, p.70)

³⁴ “C'était une grande caye en bois du Nord, s'étirant dans la rue François-Arago jusqu'à l'angle de la rue Lamartine. Au niveau-rue, les Syriens, propriétaires de l'immeuble, avaient déployé leurs magasins de toiles. Juste à côté de l'entrée, donnant sur l'escalier des appartements, se tenait un atelier de menuiserie”

³⁵ “L'escalier menait donc à l'étage où restaient les familles, famille Man Romulus, famille Man Ninotte, famille Man La Sirène, famille Man Irénée, famille invisible d'une pacotilleuse invisible, partenaire d'un douanier peu visible dans une amour sporadique mais du mieux passionnée.”

abertas até a deterioração das pilhas, e a brusca debandada das crianças que iam sentar-se ao pé da escada, diante da rua, e que, uma meia hora mais tarde, lançavam-se na mesma debandada para sentar-se novamente no alto, embriagadas com seu estrondo sobre os degraus de madeira. Suas subidas e descidas eram tão regulares quanto Mãe Romulus costurando atrás de sua Singer, Mãe Irénée em sua cozinha, onde salgava suas fritas, Mãe Sirène na altura de seu terço, ou Mãe Ninotte no combate de suas panelas, podiam fazer uma ideia muito exata do escoamento do tempo. Se não fosse por isso, de agosto a novembro, entre as gotas, as auréolas, as bacias, os trapos e as meditações do sírio, o tempo não passaria mais³⁶.

A longa cena descritiva remota ao cafarnaum anteriormente descrito em *Suor*: nas duas narrativas pululam cantorias, rádios, conversas altas, ruídos das máquinas de costura, tilintar de panelas, corridas de crianças entrando e saindo, sons da escada decrépita e uma vida orquestrada pelo trabalho das mulheres, que eram majoritariamente donas de casa e realizavam serviços como costureiras e lavadeiras para compor o orçamento doméstico. Por certo, a comparação entre Salvador e Fort-de-France precisa levar em conta a acentuadíssima diferença no tocante ao quantitativo da população local. O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) estima para a capital baiana uma população de 2.900.310 habitantes em 2021 ao passo que o Instituto Nacional de Estatísticas e Estudos Econômicos francês (INSEE) apresenta, em 2019, a população da capital da

³⁶ “Et la maison reprenait son frisson de bois pourri par l'eau, sa friture de tôles sous les pluies d'hivernage, ses chants de négresses devant leurs dangereuses lampes, ses odeurs de sucre cuit, ses bavardages de radios ouvertes jusqu'à usure des piles, et la brusque débandade des enfants qui allaient s'asseoir au bas de l'escalier, devant la rue, et qui, une demi-heure plus tard, se jetaient dans la même débandade pour se rasseoir en haut, soulés de leur fracas sur les marches de bois. Leurs montées et leurs descentes étaient si régulières que Man Romulus derrière sa Singer à coudre, Man Irénée dans sa cuisine où elle salait ses frites, Man la Sirène à hauteur de son chapelet, ou Man Ninotte dans le combat de ses casseroles, pouvaient se faire une idée très exacte de l'écoulée du temps.”

Martinica em 76.512 pessoas. Esta distinção incide, por exemplo, no número de habitantes do sobrado da Ladeira do Pelourinho, com seus mais de seiscentos habitantes em *Suor* e no número diminuto (se comparado à realidade soteropolitana) dos habitantes da rua François-Arago, em Chamoiseau.

Nas linhas finais do livro, Négrillon se debruça mais uma vez sobre a descrição do prédio. Desta vez, nomeia a aparência de chiqueiro e a miséria que assolava as arquiteturas exteriores e interiores. Assim, o romance se encerra com a imagem do adulto diante desta residência caótica tão importante para a plenitude de sua infância. Nela, estamos diante de certo lamento pelas mudanças estruturais ocorridas no espaço, o que o descaracteriza, nas memórias do narrador, como cenário privilegiado da infância. É oportuno considerarmos do mesmo modo a reconfiguração do tamanho do espaço pela perspectiva do adulto que escreve e percorre com os olhares saudosos os espaços desbravados pelo menino e seu grupo.

Ô, meus irmãos, vocês conhecem essa casa que eu não poderia descrever, sua nobreza difusa, sua memória de poeira. Da rua, parecia um chiqueiro. Significava a miséria cinzenta da madeira de Fort-de-France que começava a concretar as pálpebras. [...] Situada no meio da cidade, ela nos filtrava a cidade. Sabia aliar as luzes e as sombras, os mistérios e as evidências. A tepidez de sua antiga seiva exalava às vezes no silêncio dos dias de missa. Ainda carrega nossas marcas e nossos grafites, tem nossas sombras em suas sombras, e ainda murmura pra mim (mas agora coisas incompreensíveis) quando entro lá. Ô, meus irmãos, vocês sabem, ela morre nas suas poeiras. Sufoca de lembranças. A escada encolheu. O corredor tornou-se estreito e um armazém a reduziu em três quartos. O quintal também foi reduzido, parece nunca ter conhecido cozinhas nem tido bacias [...] ³⁷ (CHAMOISEAU, 1996, p. 185-186).

³⁷ “Ô mes frères, vous savez cette maison que je ne pourrais décrire, sa noblesse diffuse, sa mémoire de poussière. De la rue, elle semblait un taudis. Elle signifiait la misère grise du bois dans un Fort-de-France qui commençait à se bétonner les paupières. [...] Située au mitan de la ville, elle nous filtrait la ville. Elle savait allier les

A deterioração das construções nos romances estudados fornece elementos para o que acredito ser o paralelismo entre arquitetura exterior e interior. Em *Amado*, o cortiço K.T. Espero, localizado na parte de trás do sobrado, assume as vezes de um buraco: “No corredor, homens mijavam e cachorros e gatos defecavam. O preto Henrique o apelidara de ‘Galeria da sujeira’. [...] Também, somente o proprietário chamava aquilo *casa*. Os moradores diziam “meu buraco”. E tinham razão” (AMADO, 1975, p. 99-100, grifo do autor). Neste buraco, os moradores parecem encorajados pela sujeira e, na ausência de banheiros coletivos minimamente convidativos, transformam a residência em mictório a céu aberto. Temos a impressão que cada um “se incorporou ao lixo da escada” (AMADO, 1975, p. 70), afastando-se de requisitos básicos de pudor, decência, limpeza e humanidade. O tema repercute na década seguinte no poema “O bicho”, de Manuel Bandeira, publicado originalmente em 1947. Nele, confundem-se animais e humanos: “Vi ontem um bicho / Na imundície do pátio / Catando comida entre os detritos. / [...] O bicho não era um cão, / Não era um gato, / Não era um rato. / O bicho, meu Deus, era um homem” (BANDEIRA, 1989, p. 179).

Por sua vez, as épocas de chuvas e suas goteiras desnudam dignidades fraturadas, como se vê no paralelismo entre *Suor* e *Antan d'enfance*:

Mas, como caísse um aguaceiro e, devido as telhas serem velhas, as goteiras fossem incontáveis, a árabe levantou e procurou entre a roupa suja a colcha melhor [...] (AMADO, 1975, p. 26)

lumières et les ombres, les mystères et les évidences. La tiédeur de son ancienne sève s'exhalait parfois dans le silence des jours de messe. Elle porte encore nos griffes et nos graffitis, elle a nos ombres dans ses ombres, et me murmure encore (mais des choses maintenant incompréhensibles) quand j'y pénètre parfois. Ô mes frères, vous savez, elle meurt dans ses poussières. Elle s'étouffe de souvenirs. L'escalier a rétréci. Le couloir est devenu étroit et un entrepôt l'a réduit des trois quarts. La cour aussi a été réduite, elle semble n'avoir jamais connu de cuisines ni porté de bassins [...]"

Apesar do cortiço ficar um forno quando fazia sol, os habitantes preferiam os dias quentes aos de chuva. Porque a água entrava pelos buracos do zinco, alagava as casas. E o vento assobiava nas paredes de tábuas. Ficava uma imundícia. Ruim com o sol, pior com a chuva (AMADO, 1975, p. 76).

Uma nuvem de libélulas anunciava (isso era frequente) um dia de enxurrada ou de chuva muito fina. Como o telhado do imóvel não estava mais muito vigoroso, Mãe Ninotte acompanhava esses dias de água do plano salve-se-quem-puder destinado a preservar o quarto da inundação. Havia, em primeiro lugar, as duas bacias colocadas na sala, uma ao lado do aparador, que perdia seu verniz, a outra abaixo de uma das duas janelas, onde as juntas de má qualidade autorizavam a descida de gotas de água, primeiramente hesitantes, depois quase contínuas, à medida que a chuva se eternizava. O teto da moradia escurecia de auréolas limitadas de um lado e de outro por placas de pintura ainda fresca do último Ano Novo. As paredes da fachada, rapidamente embebidas, liberavam um suor congelado que era preciso recolher com trapos na altura do teto. O teto do quarto, cujas janelas davam para a rua, era, por si só, uma catástrofe. Exigia tantas bacias, trapos, painéis, terrinas, copos e, às vezes, até mesmo guarda-chuvas, que Mãe Ninotte havia pendurado aí um extenso encerado³⁸ (CHAMOISEAU, 1996, p. 37-38).

Alagamentos, goteiras, roupas de cama molhadas, a casa transformada numa corrida com obstáculos: as mazelas estruturais denotam descaso, falta de manutenção e verba para consertos e,

³⁸ Une nuée de libellules annonçait (c'était fréquent) une journée d'avalasse ou de pluie toute fefine. Le toit de l'immeuble n'étant plus très gaillard, Man Ninotte accompagnait ces jours d'eau-là du plan pou-si-couri-vini destiné à préserver l'appartement de l'inondation. Il y avait d'abord les deux bassines posées dans la salle, l'une à côté du buffet qui perdait son vernis, l'autre sous une des deux fenêtres où les mauvaises jointures autorisaient une descendante de gouttes d'eau, d'abord hésitantes puis quasi continues à mesure que la pluie s'éternisait. Le plafond du séjour s'assombrissait d'auréoles limitées de-ci de-là par les plaques de peinture encore fraîche du dernier nouvel an. Les cloisons de la façade, vite imbibées, libéraient un suint glacé qu'il fallait recueillir dans des haillons à hauteur du plancher. Le plafond de la chambre dont les fenêtres donnaient sur la rue était, à lui seul, une catastrophe. Il exigeait tant de bassines, de haillons, de casseroles, de terrines, de gobelets, et, parfois même, de parapluies, que Man Ninotte y avait accroché un large ciré."

sobretudo, indiferença dos proprietários que sucateiam estruturas voltadas para o aluguel e para a moradia de outrem. Não podemos nos esquecer de que os personagens de *Suor* e *Antan d'enfance* moram em espaços alugados (e coletivos) e são vítimas de engrenagens imobiliárias desinteressadas em oferecer bem-estar aos mais humildes. Diante deste cenário, o autor brasileiro nos apresenta o personagem Severino, sapateiro anarquista que se revolta com o que vê, como demonstrado na cena a seguir: “Então pegava o gato e levava-o ao pequeno buraco que servia de janela. Olhava a cidade colonial. – Zug, é preciso destruir tudo isso. Tudo está errado” (AMADO, 1975, p. 18). De fato, toda a degradação ofertada como ferida exposta por Jorge Amado neste romance – esta realidade nua, crua e pustulenta – aponta para o ativismo político como único contraponto à barbárie, ao rebotalho. As décadas de 1930 e 1940 eram “uma época de busca de consciência social e desejo de participação política” (MACHADO, 2006, p. 80) e nesta fase de sua obra, Amado não se furtou, na esteira de “intenções proselitistas” (MACHADO, 2006, p. 76), a encorajar insurreições políticas, “revolução dos operários” (AMADO, 1975, p. 80) e mostrar a força das células subversivas (ainda que rapidamente reprimidas, como em *Suor*) e das leituras soviéticas (como “Lênin” (AMADO, 1975, p. 161)) que ganham o sobrado do pelourinho no sonho de se alastrar para outros espaços. Nos anos 1960, o martinicano Frantz Fanon pregaria a revolução como saída cabal para um mundo pós-colonial fissurado e hierarquizado. Em suas palavras, não há como se fugir da “opção inevitável que desemboca na luta armada contra o colonialismo” (FANON, 1961, p. 50). Para ele, o colonizado “ri cada vez que se descobre como animal nas palavras do outro. Porque sabe que não é um animal. Ao mesmo tempo que descobre a sua humanidade, começa a polir as suas armas para as fazer triunfar” (FANON, 1961, p. 38).

Nestes termos, para o crítico Luiz Gustavo Rossi

não parece aleatório, portanto, que os personagens amadianos fossem pouco introspectivos e de baixa densidade psicológica, sendo suas ações quase invariavelmente o resultado de conflitos deflagrados pelas condições de miséria, opressão e privações nas quais viviam. Em *Suor*, os moradores do cortiço do romance eram o retrato trágico, porém heroico, de homens e mulheres que lutavam para não serem literalmente devorados (ROSSI, 2009, p. 29).

Há numerosas menções nos romances analisados ao suor no corpo dos personagens. Em *Suor* há em torno de uma dezena de menções ao termo, que figura no título da obra e de um capítulo. À primeira vista, salienta-se a transpiração como consequência da temperatura quente que assola as cidades de Salvador e Fort-de-France em determinada época do ano. Leituras mais acuradas, no entanto, revelam no suor a materialização da pouca ventilação das residências, que eram em grande parte “sem eletricidade” (AMADO, 1975, p. 22) na obra de Jorge Amado. Em *Antan d'enfance*, o calor da época de estiagem na ilha da Martinica parecia esmagar os habitantes, enclausurados em casa à mercê dos mosquitos:

Não se falava de calor, vivia-se o calor. Isso significava falar mais baixo e, sem dúvida, por menos tempo. Os cantos não ornavam senão a aurora, e as noites recolhiam mais vida. Cada um ia surpreender os crepúsculos nos arredores das janelas, na Fort-de-France que aliviava suas vermelhidões no sopro brando do sereno. Não se falava jamais de calor. Aprendia-se a viver de outra forma na casa, a manter as persianas fechadas no restante da noite, a abri-las sob o erguer de um vento, a viver nas correntes de ar, desconfiando delas. Somente os camponeses e os turistas transpiravam como carrascos diante das altas vitrines. Nenhuma palavra de calor como para negar o calor. O calor entregava o negrinho aos mosquitos da noite: ele não podia se cobrir³⁹ (CHAMOISEAU, 1996, p.48-49).

³⁹ “On ne parlait jamais de chaleur. Mais on apprenait à vivre autrement la maison, à garder les persiennes closes sur les restes de la nuit, à les ouvrir sous la levée d'un souffle, à vivre dans les coulées d'air tout en se méfiant d'elles. Dans les rues, il fallait connaître l'ombre et la carte des vents frais. Seuls les gens de la campagne et les

É pertinente atentarmos para a vulnerabilidade destes moradores que, sem qualquer tipo de acesso a ventiladores e afins, eram “devorados”, para retomar o termo de Jorge Amado quando apresenta os moradores do sobrado. Estas construções coletivas umas ao lado das outras no centro da cidade prescindiam de qualquer preocupação com a comodidade de seus moradores no que diz respeito à ventilação e à circulação de ar. Acabam, assim, fazendo as vezes de purgatórios, fornalhas supostamente residenciais a desnortear seus moradores. A personagem Linda, de *Suor*, encontra-se desvalida diante de sua máquina de costura, vítima das moscas:

O mormaço doía como socos de mãos ossudas. Invadia o sótão e as pessoas. Linda se estirou na cama, abrindo as pernas. Rostinho chocho, os olhos cansados quase fechados debaixo dos óculos. Parecia feita de nervos, mas de nervos inúteis, incapazes já de qualquer movimento. Com a cabeça caída sobre a máquina, deixava ver os cabelos brancos que começavam a dominar os pretos como um partido político fraco que aos poucos vai adquirindo adeptos. [...] Uma gota de suor escorreu pelo seu nariz e fê-la estremecer. Moscas voavam agora no quarto, pousando de minuto em minuto para logo levantar voo. O sol, como um deus, estava invisível e presente (AMADO, 1975, p. 15-16).

Jorge Amado constrói um jogo romanesco no qual escadas e mormaços se tornam personificados, podendo, respectivamente, “devorar” e “socar” os moradores do número 68. Tudo se passa como se a pequenez social dos desvalidos os tornasse deveras irrelevantes, a ponto de se tornarem alvos e serem golpeados até por seres inanimados. Sobressai-se aqui a ideia de uma violência rotineira advinda de todos os lugares, inclusive de onde menos se espera: “estado latente do pior. O pior por todos os lados [...]. O pior em estado puro, límpido, cristalino” (ROCHA, 2022c, p. 79). Cena similar é trazida à tona no livro de

touristes transpiraient comme bourreaux devant les hautes vitrines. Pas un mot de chaleur comme pour nier la chaleur. La chaleur livrait le négrillon aux moustiques de la nuit : il ne pouvait se couvrir”

Chamoiseau quando o narrador se lembra das atividades domésticas da mãe:

Se a vida do país era naturalmente quente, o pior era o calor da passagem de roupa. Você desfazia aí a sensível precisão de relógio. Para permanecer vivo depois disso, era preciso empregar treze prudências. Mãe Ninotte passava roupa com as janelas cerradas e a porta fechada. Terminado esse trabalho, não trocava de roupa, enxugava o suor com uma toalha na temperatura do quarto de passar roupa e, no restante do dia, não tocava em água nenhuma, desconfiava das chuvas e dos ventos, ou das frutas com miolo frio. Portanto, permanecia no calor. O negrinho, ávido por conhecer essa terrível divisão do mundo, transpirava conscienciosamente com ela⁴⁰ (CHAMOISEAU, 1996, p. 103).

A descrição do trabalho extenuante de Linda e Mãe Ninotte expressa a vida de sacrifícios dos que, como ensina a máxima popular, “ganham a vida com o suor do rosto”. Chamoiseau cunha a expressão “trabalho-transpirante”⁴¹ (CHAMOISEAU, 1996, p. 151), compreendido como aquele exercido diariamente ao longo de muitas horas. No campo masculino, o narrador de *Suor* revela que alguns “trabalhos-transpirantes” se realizam em vão: “Os homens que suavam durante o dia na labuta do cais, na condução das carroças, saltando pelos estribos dos bondes a recolher as passagens, [...] nem sempre tinham dinheiro para comer” (AMADO, 1975, p. 52). Ao voltarem para casa, estes homens “tinham gonorréias crônicas, com as quais se acostumavam como se acostumavam com os ratos da escada e o cheiro

⁴⁰ “Si la vie du pays était naturellement chaude, le pire était le chaud du repassage. Tu y défaisais la sensible horlogerie. Pour demeurer en vie après, il te fallait manier treize prudences. Man Ninotte repassait fenêtres fermées, et porte close. Ce travail achevé, elle ne changeait pas de vêtements, s'épongeait la sueur avec une serviette à température de la pièce du repassage, et, de tout le reste de la journée, ne touchait aucune eau, se méfiait des pluies et des vents, ou des fruits au cœur froid. Donc, elle restait dans le chaud. Le négriillon, curieux de cette terrible division du monde, transpirait consciencieusement avec elle”

⁴¹ “Elle avait été mariée sans le savoir à un quimboiseur, une sorte de nègre plein d'un argent qui ne provenait pas d'un travail-transpirant mais d'un commerce avec des choses de minuit.”

de suor que enchia o prédio” (AMADO, 1975, p. 52). Nesta toada, ao descrever uma ida das mulheres ao cinema, o narrador enfatiza que “outra pessoa qualquer sentiria os percevejos, as pulgas; o calor, o suor e a catinga do cinema⁴². Elas, não. Tinham tudo isso no 68 e estavam acostumadas” (AMADO, 1975, p. 61), sentença que denuncia os problemas sanitários generalizados aos quais estavam permanentemente expostos os personagens do romance, mesmo quando buscavam algum tipo de lazer longe da Ladeira do Pelourinho. De maneira irônica, os últimos excertos evocam a constatação do “costume” como uma espécie de escudo para as desvalias. Dito de outra forma, o cidadão vulnerável se curva à égide do jeitinho, da flexibilidade e do “fingir não ver” como mecanismos de seguir “empurrando com a barriga” e “levando a vida”, como proclamam os ditos populares. Ele parece não ter mais nada a perder e se equilibra nos fios frágeis que o permitem se manter mais ou menos de pé.

Jorge Amado constrói na narrativa um embate entre uma desempregada pedindo esmola (aquela do anúncio já mencionado neste texto) e um casal de ricos desdenhosos, no qual o “suor” passa a

⁴² Em *Antan d'enfance*, o narrador reconta as agruras para obter as entradas do cinema, demonstrando que também em Fort-de-France o lazer se transformava em combate. Assim, os romances em tela exemplificam que quase tudo na vida dos mais vulneráveis terminava em “suor” e/ou em suas manifestações simbólicas: atropelos, desencontros, esforço desproporcional. Eis a cena: “Os tesouros dos canais serviam sobretudo para as sessões do cinema-das-quatro-horas. Domingo à tarde, a criançada da cidade dirigia-se para a mesma fila de formigas loucas em direção ao cinema Pax, em frente ao presbitério. O negrinho era vestido como para um batismo, o short de lã cinza, os sapatos pretos, a camisa branca das missas, a risca do cabelo traçada na lateral. Num vento de água de colônia, seus irmãos e ele, e o restante do bando, desciam. Era preciso chegar cedo, pois a batalha era rude. Agarrar-se às grades da porta e esperar pela corrida. Nada de fila paciente, ordenada, respeitosa, mas um assalto sem dó nem piedade que envolvia a gaiola onde um chabin exigente vendia os bilhetes aos primeiros que chegavam. O negrinho não teve que batalhar, Paul ou algum Grande se encarregava disso. Num canto protegido, ele ajudava, em companhia dos menorzinhos, na agitação terrível. Às vezes, a espera era cruel. Paul podia emergir no guichê para ouvir dizer que não havia mais lugares” (CHAMOISEAU, 1996, p.164-165).

metonimizar o corpo dos explorados e a toda a categoria dos trabalhadores. Nesta perspectiva, o romance distingue dois tipos de pessoas: as que suam e as que enriquecem com o suor alheio. Na escrita denunciatória amadiana, o suor, longe de garantir prosperidade, seria a materialização da exploração e do suplício da maioria em prol do sucesso e da riqueza de poucos. Vejamos um trecho da cena:

- Cale a boca!
- Ladrona não, senhor. Meu marido morreu porque um ricaço tinha pressa. Eu estou doente mas não preciso do seu dinheiro amaldiçoado.
- Puxa daí, se não chamo o guarda.
- Chame quem quiser! Ladrões são vocês, que enriquecem com o nosso suor! Ladrões! Esse automóvel foi comprado com o suor de meu marido! (AMADO, 1975, p. 78).

Isto posto, *Suor* e *Antan d'enfance*, preservadas as devidas proporções, dizem respeito a um círculo vicioso que poderia ser expresso pela espiral “trabalho explorado - suor - moradia precária - suor”, em que o suor consiste em *modos operandi*, consequência direta do rebaixamento social e da vulnerabilidade no trabalho e na moradia. Organizam-se neste viés as sequências: quanto mais humilde, maior o suor; quanto maior o suor, maior a humilhação.

Neste contexto da transpiração e suas acepções nas obras, não posso deixar de mencionar o racionamento e a falta de água que são mencionados nas narrativas de Amado e Chamoiseau. No primeiro, há alusões ao mendigo que não consegue lavar sua colcha e à família do sótão que não tinha acesso à água e no outro, uma descrição minuciosa do início do sistema de encanamento em Fort-de France. Vigora nos textos o reconhecimento da água como bem vital de oferta escorregadia ou inexistente aos mais desamparados economicamente, o que reitera o fato de estarem apartados da vida plena, sadia, saciada. Aqui estão os trechos:

Dormia debaixo de escada, enrolado na colcha sujíssima, que o cobria havia dois anos sem ver água, a não ser quando se molhava nas poças de mijo. Tinha rombos feitos por dentes de ratos (AMADO, 1975, p. 40).

Já não tinham água. Para dar banho no bebê, ela descia até o cortiço dos fundos, onde as lavadeiras batiam roupa (AMADO, 1975, p. 85).

A água chegou! A água chegou! O acontecimento de cada dia era a água. Fort-de-France começava justamente a domesticar uma água corrente, encanada, em domicílio. Havia-se mais ou menos abandonado as fontes públicas, epicentros dos motins matinais. Isso se produzia ainda nos bairros dos morros. Com a chegada do negrinho, o centro-da-cidade não era mais lá. Nos ângulos das ruas, as antigas fontes ornadas jorravam às vezes em plena indiferença.[...] O cano da casa penetrava até a primeira bacia do quintal. De lá, vertia uma água que era corrente apenas durante algumas horas. Muito-cedo, cinco horas, ela jorrava da torneira aberta, desaparecia às sete horas para reaparecer do meio-dia às quatorze horas. Para os afazeres da noite, era preciso esperar dezessete horas e se virar rápido, pois ela se esgotava ao som das dezoito horas. E não tínhamos mais notícias suas até o dia seguinte. [...] Cada criança sonhava anunciá-la aos adultos, que aplicavam uma urgência de estocagem em panelas e tachos. Nenhuma gota devia faltar aos necessitados do dia⁴³ (CHAMOISEAU, 1996, p. 94-95, grifo do autor).

⁴³ “*L'eau est arrivée! L'eau est arrivée!* L'événement de chaque jour, c'était l'eau. Fort-de-France commençait juste d'apprivoiser une eau courante, tuyautée à domicile. On avait plus ou moins abandonné les fontaines publiques, épicentres des émeutes matinales. Cela se produisait encore dans les quartiers des morres. A l'apparition du négrillon, le centre-ville n'en était plus là. Aux angles des rues, les anciennes fontaines ouvragées coulaient parfois en pleine indifférence. [...] Le tuyau de la maison pénétrait jusqu'au premier bassin de la cour. De là, il déversait une eau qui n'était courante que durant quelques heures. De bon-matin, cinq heures, elle jaillissait du robinet ouvert, disparaissait à sept heures pour réapparaître de midi à quatorze heures. Pour les affaires du soir, il fallait attendre dix-sept heures et se débrouiller vite car elle tarissait au son des dix-huit heures. Et n'avions plus de ses nouvelles jusqu'au lendemain. [...] Chaque enfant rêvait de l'annoncer aux grandes-personnes, qui appliquaient une urgence de stockage en casseroles et bassines. Aucune goutte ne devait manquer aux nécessités de la journée.”

A parte final deste capítulo centra seu interesse nos ratos que abundam nos romances contemplados. Outros animais, como baratas e percevejos também invadem as narrativas e testemunham da imundície e da insalubridade destas residências periclitantes. Ao acordarem ampla atenção aos roedores, Amado e Chamoiseau propagam, mais uma vez, as parcas condições sanitárias das cidades de Salvador e Fort-de-France, sobretudo no calor e principalmente em espaços onde as estruturas públicas de limpeza são extremamente falhas ou quicá inexistentes. Ao colocarem humanos e estes bichanos repugnantes (associados ao esgoto e à escória) no mesmo plano, os autores parecem fragilizar a humanização de seus personagens e questionar quem são (somos) na impossibilidade de cidadania plena.

Em *Suor*, “os ratos passaram, sem nenhum sinal de medo, entre os homens que estavam parados ao pé da escada escura” (AMADO, 1975, p. 9) e os moradores “também não ligavam aos ratos que subiam e desciam, apostando carreira, desaparecendo na escuridão” (AMADO, 1975, p. 9). Era “um mundo fétido, sem higiene e sem moral, com ratos, palavrões e gente. [...] Os únicos inquilinos gratuitos eram os ratos” (AMADO, 1975, p.11). Neste cenário, Jorge Amado promove uma amizade insólita entre o mendigo Cabaça e um rato, chamado de Pelado, por ele adotado, que dormiam juntos embaixo da escada do sobrado.

Até criava um rato... - Um rato? - É... Acha esquisito? Eu também... Foi a primeira vez que vi se criar rato... Um bicho imundo... Todo santo dia Cabaça comprava um acarajé pro rato. Fez um gesto com a mão, querendo abarcar o tempo: - De hoje... Olhe que eu sei muitas histórias... Mas isso de criar rato só vi o Cabaça (AMADO, 1975, p. 115).

Ratos corriam na escuridão da escada e ele prestava atenção ao barulho que faziam. Algum tempo depois ouviu um ruído familiar. Assobiou mais alto, até que um rato gordo, grande, chegou-se para ele. - Boa noite, Pelado. Passou as mãos nas costas do rato, que era realmente pelado, de tão gordo, com uns

bigodes grandes que pareciam de gato. Cabaça cortou o acarajé em pedaços pequenos, que o rato comeu vorazmente. Alisou-lhe as costas um bom tempo, até que o animal deu mostras de impaciência. – Vai dormir, Pelado. O rato, solto, disparou pela escada (AMADO, 1975, p. 42).

O anúncio da morte do mendigo se faz pela espera frustrada do rato, único que parece ter sentido sua ausência e lamentado por algum tempo sua partida:

À noite, o rato pelado esperou inutilmente o assobio do mendigo. Chegou a vir ao andar térreo cheirar a coberta abandonada. Cabaça não estava com o acarajé sem pimenta. E como nas noites seguintes também não assobiasse, até Pelado, o rato, apagou a figura do mendigo da sua memória (AMADO, 1975, p. 112).

Ao promover esta amizade, Amado embaralha as interpretações, tornando os desvalidos e os ratos mais humanizados do que aqueles que passam indiferentes, alheios. Estas figuras consideradas abjetas conseguem na penúria, oferecer alimento e, na desumanização predominante, ser companhia, calor e atenção. Desta forma, estão colocadas de maneira sensível e provocativa perguntas sobre a desumanização (quem desumaniza é humano?) e sobre as engrenagens de uma sociedade que assume a indiferença e a exclusão como marcas constituintes. Neste momento da narrativa, tornam-se mais complexas as interfaces entre as arquiteturas exteriores e interiores, haja vista que dentro da mais completa indigência, no que diz respeito aos bens materiais, emergem o afeto e a solidariedade. O cenário bruto tende, certamente, a embrutecer, mas outras saídas também se vislumbram nas narrativas.

O protagonista de *Antan d'enfance* retrata sua infância identificando-se como um exterminador de diversos animais, inclusive ratos:

Seu único talento foi ser um assassino. Foi consagrado rei (por si mesmo) das aranhas e formigas, das libélulas e minhocas,

vítimas, entretanto, de seus massacres. Foi o Átila das baratas vermelhas e dos enormes *ravets*⁴⁴ escuros que chamávamos de *klaclac*⁴⁵. E conduziu campanha contra uma colônia de ratos impossível de arruinar⁴⁶ (CHAMOISEAU, 1996, p. 25).

O livro relembra várias cenas do menino com os roedores, desde a desconfiança de sua presença no submundo da escada e no quintal até as técnicas de captura (com ratoeiras, por exemplo) e de tortura (com fogo, dentre outras). Evidencia-se deste modo a descoberta da crueldade, da força e da subjugação do outro, tido como rival, adversário, provocador.

No quintal, viu então os ratos. Cinco ou seis, sim, batedores à procura de migalhas, escaladores de bacias, andadores em equilíbrio sobre a borda dos baldes, desaparecedores nas cozinhas que reapareciam em seguida. Havia os muito novos e os muito velhos. Outros, receosos, não emergiam da parte coberta do canal senão em pulos para abocanhar algo de comer. O negrinho acreditou operar a descoberta de uma vida obscura que duplicava a vida humana da casa⁴⁷ (CHAMOISEAU, 1996, p. 55).

A aparição do velho rato, arriscando sua sombra sob o calcanhar vertical do sol, assinalava o objetivo como valendo a pena. Parecia um pão maciço, pelado, costurado por cicatrizes, havia perdido uma orelha, um pedaço da cauda e, sem dúvida, alguma coisa que fazia com que ele não fosse somente um rato. Terrificante de tanta experiência, seu coração não pulava ao

⁴⁴ Nota de Elen Durando: “Espécie de barata” (DURANDO, 2012, p. 70)

⁴⁵ Nota de Elen Durando: De origem onomatopaica, o nome *klaclac* vem do barulho que a barata produz quando é esmagada. (DURANDO, 2012, p. 70)

⁴⁶ “Son seul génie fut d’être un tueur. Il fut sacré roi (par lui-même) des araignées et des fourmis, des libellules et vers de terre victimes pourtant de ses massacres. Il fut l’Attila des blattes rouges et des gros ravets sombres que l’on criait *klaclac*. Et il mena campagne contre une colonie de rats impossible à ruiner”

⁴⁷ “Dans la cour, il vit alors les rats. Cinq ou six, oui, sillonneurs à la recherche de miettes, escaladeurs des bassines, marcheurs en équilibre sur le bord des seaux, disparaissseurs dans les cuisines pour en réapparaître aussitôt. Il y en avait de très jeunes et de plus vieux. D’autres, craintifs, n’émergeaient de la partie couverte du canal qu’en bonds sur une zoy de manger. Le négrillon crut opérer la découverte d’une vie obscure qui doublait la vie humaine de la Maison.”

menor vento, mas sua orelha fina, seu olho pontudo, engendravam desapareções instantâneas. Funcionava sem hábitos, não passava jamais pelo mesmo lugar e nunca se isolava da mesma maneira. Foi ele que o negrinho (vamos saber...!) escolheu como primeira vítima⁴⁸ (CHAMOISEAU, 1996, p. 56).

Construindo-se como acervo literário sobre a cidade, a obra explica que

Fort-de-France, naquele tempo, não havia declarado guerra aos ratos. Estes últimos povoavam com os caranguejos o canal Levassor, as calçadas esburacadas e os canais nos lugares bem cobertos. Eles frequentavam as sarjetas. Percorriam a cidade de maneira subterrânea. Emergiam nas sujeiras noturnas e no passeio insone dos poetas lunares⁴⁹ (CHAMOISEAU, 1996, p. 54).

Neste contexto, a presença e o comportamento dos ratos não eram somente indesejados do ponto de vista sanitário, eles se tornaram elementos cotidianos anunciadores de más novas: “A rádio anunciava o ciclone. Mas Mãe Ninotte estava informada de antemão. Sabia relacionar as nuvens à inquietude dos ratos⁵⁰” (CHAMOISEAU, 1996, p. 118).

Tanto quanto Cabaça de *Suor*, o negrinho de *Antan d'enfance* também desenvolve uma relação genuína com um rato determinado.

⁴⁸ “L'apparition du vieux rat, risquant son ombre sous le talon vertical du soleil, désignait l'enjeu comme valant la chandelle. Il semblait un pain massif, pelé, couturé de cicatrices, avait perdu une oreille, un bout de queue, et sans doute quelque chose qui faisait qu'il n'était plus seulement un rat. Terrifiant d'expérience, son cœur ne sautait pas au moindre vent, mais son oreille fine, son œil pointu, engendraient des disparitions instantanées. Il fonctionnait sans habitudes, ne passait jamais au même endroit et ne se repliait jamais de la même manière. C'est lui que le négrillon (allez savoir...!) choisit comme toute première victime.”

⁴⁹ “Fort-de-France, en ce temps-là, n'avait pas déclaré la guerre aux rats. Ces derniers peuplaient avec les crabes le canal Levassor, les trottoirs défoncés et les canaux aux endroits bien couverts. Ils hantaient les ravines. Ils sillonnaient la ville de manière souterraine. Ils émergeaient dans les ordures nocturnes et la promenade insomniaque des poètes lunaires.”

⁵⁰ “La radio annonçait le cyclone. Mais Man Ninotte en était par avance informée. Elle savait raccorder les nuages à l'inquiétude des rats”

Não chega a atribuir-lhe um apelido, como fizera o mendigo do romance amadiano, mas com ele desenvolve uma ligação duradoura e principalmente controversa, repleta de repulsa e de interesse. Trata-se de um rato velho sobre o qual florescem imaginações e devaneios do menino desbravando o mundo e do escritor em formação, como se vê nos trechos abaixo:

O velho rato às vezes desaparecia. Não se via mais ele durante várias semanas. O negrinho o supunha morto de velhice em algum lugar. Imaginava, situados no coração mesmo dos pilares de madeira densa, cemitérios secretos alimentados por noturnas transumâncias. Imaginava as ruas de Fort-de-France cobertas por esses ratos extenuados que sabiam driblar os venenos e que, de repente, movidos por obscuras exigências, viajavam em direção a uma sepultura a ser cavada com o último dente. Imaginava o balanço de seu velho rato isolado pela velhice: tanta inteligência, artimanhas, prudência, tanto engenho para uma derrelição impura que não tinha como endereço senão a morte e o esquecimento. O negrinho organizava-lhe então funerais em cima de carrinhos; uma caixa de fósforos figurava o caixão; o cortejo ladeava o corredor, informava os bichinhos das quinas, prendia-se em uma liturgia determinada por ele mesmo em uma linguagem de rato. O enterro desfazia essa cerimônia em algum buraco da parede, perto da escada, lá onde um tijolo traído pelo revestimento denunciava seu vermelho ao prego fossador. Depois o negrinho voltava melancólico, lamentando a ausência de seu velho amigo, até que o viu reaparecer. Então, antes de se alegrar, precipitou-se em direção a qualquer atrocidade capaz de aniquilá-lo dessa vez⁵¹ (CHAMOISEAU, 1996, p. 60-61).

⁵¹ “Le vieux rat parfois disparaissait. On ne le voyait plus durant plusieurs semaines. Le négriillon le supposait mort de vieillesse quelque part. Il imaginait, situés au cœur même des poteaux de bois dense, des cimetières secrets alimentés par de nocturnes transhumances. Il imaginait les rues de Fort-de-France couvertes de ces rats épuisés qui avaient su déjouer les poisons et qui, soudain mus par d'obscures exigences, voyageaient vers une tombe à creuser avec leur dernière dent. Il imaginait le bilan de son vieux rat isolé par ses âges : tant d'intelligence, de roueries, de prudence, tant de génie pour déboucher dans une dérélition impure qui n'avait d'adresse que la mort et l'oubli. Le négriillon lui organisait alors des funérailles sur de petites voitures ; une boîte d'allumettes figurait le cercueil ; le cortège longeait le couloir, informait les bestioles des jointures, se nouait en une liturgie déterminée par lui-même dans un

Ao passo que a descoberta e as querelas com os ratos se avolumam no romance martinicano, o fim desta “fase” aparece de maneira mais contida no livro:

Não há data precisa, nem época do abandono dos ratos. Não há ruptura ou desinteresse, mas o avanço progressivo no não-espanto, uma cumplicidade muda, sem familiaridade e sem um grão de simpatia. Os ratos integraram a ordem das possibilidades do mundo, o mais velho dentre eles servindo de estandarte – e de desvios à norma. Do negrinho, eles mudaram a natureza. Sob o assassino, desenhou-se aquele que hoje é incapaz do menor mal à mais detestável das moscas esverdeadas⁵² (CHAMOISEAU, 1996, p. 62).

Nesta toada, os ratos se inscrevem nos desafios de se compreender a alteridade e a si mesmo, numa ebulição de sentimentos que deslizam entre a curiosidade, a compaixão e a ira, todos depondo sobre a profundidade das arquiteturas do ser humano.

Referências

AMADO, Jorge. *Suor*. São Paulo: Record, 1975.

AMADO, Jorge. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. In: ABL. [Portal da Academia Brasileira de Letras]. Rio de Janeiro: [s.n.], 1961. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/jorge-amado/discurso-de-posse>. Acesso em: 2 de março de 2022.

langage de rat. L'enterrement dénouait cette cérémonie dans quelque trou du mur, près de l'escalier, là où une brique trahie par l'enduit livrait son rouge au clou fouisseur. Puis le négrillon allait mélancolique, regrettant son vieil ami, jusqu'à ce qu'il le vît réapparaître. Alors, plutôt que de s'en réjouir, il se précipitait vers quelque atrocité capable cette fois d'en finir avec lui.”

⁵² “Il n'y a pas de date précise, ni d'époque de l'abandon des rats. Pas de rupture ou de désintéret, mais l'avancée progressive dans le nonétonnement, une complicité muette, sans familiarité et sans une once de sympathie. Les rats intégrèrent l'ordre des possibles du monde, le plus vieux d'entre eux servant d'étendard – et d'écart pour la norme. Du négrillon, ils changèrent la nature. Dessous le tueur se profila celui qui aujourd'hui est incapable du moindre mal à la plus détestable des mouches verdâtres.”

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 16ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

BERNABÉ, Jean; CHAMOISEAU, Patrick; CONFIANT, Raphaël. *Éloge de la Créolité*. Edition bilingue. Paris: Gallimard, 1993.

BERNABÉ, Jean. Mémoire et langage: la trajectoire de la parole antillaise. *Moara*. Belém no. 10, 1998, p. 13-27. Disponível em <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/2954> Acesso em 1 abril 2021.

BERND, Zilá. L'univers créolisé de Jorge Amado. In: OLIVIERI-GODET, Rita (dir.) ; PENJON, Jacqueline (org.). *Jorge Amado : Lectures et dialogues autour d'une œuvre*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 101-109.

BOOK CENTER BRASIL. Jorge Amado volta a ser o brasileiro mais traduzido segundo o Programa de Apoio da Biblioteca Nacional. *Book center Brasil*. Disponível em <https://bookcenterbrazil.wordpress.com/2013/08/19/jorge-amado-volta-a-ser-o-brasileiro-mais-traduzido-segundo-o-programa-de-apoio-da-fundacao-biblioteca-nacional/> Acesso em 5 jul 2022

CASTELLO, José. Jorge Amado e o Brasil. In: SCHWARCZ, Lilia; GOLDSTEIN, Ilana. (org.). *Caderno de leituras: o universo de Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 10-21.

CHAMOISEAU, Patrick. *Une enfance créole I – Antan d'enfance*. Paris: Gallimard, coleção « Folio », 1996.

CHAMOISEAU, Patrick. *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard, coleção « Folio », 1997.

CHAMOISEAU, PATRICK. *Texaco*. Paris: Gallimard, coleção « Folio », 1992.

CHAMOISEAU, Patrick. *Biblique des derniers gestes*. Paris: Gallimard, coleção « Folio », 2002.

CONFIANT, Raphaël. *Case à Chine*. Paris: Gallimard, coleção « Folio », 2007.

CONFIANT, Raphaël. *Etonnants Voyageurs... Etonnantes rencontres. Étonnants voyageurs – festival international du livre & du film*, 2022. Disponível em <https://www.etonnants-voyageurs.com/Texte-de-Raphael-Confiant.html> Acesso em 24 ago 2022.

CONDÉ, Maryse. *Mets et merveilles*. Paris: JC Lattès, 2015.

CONDÉ, Maryse. *L'évangile du nouveau monde*. Paris: Buchet/Chastel, 2021.

DURANDO, Elen de Amorim. Uma obra crioula em prisma. A tradução de *Antan d'enfance* de Patrick Chamoiseau. Orientador, Dr Mario Laranjeira. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-11012013-135934/publico/2012> . Acesso em: 3 ago. 2021.

GOLDSTEIN, Ilana. A construção da identidade nacional nos romances de Jorge Amado. In: SCHWARCZ, Lilia; GOLDSTEIN, Ilana. (org.). *Caderno de leituras – o universo de Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 62-76.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Lisboa: Ulisseia, 1961.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Representações da etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FIGUEIREDO, Eurídice. Conversation avec Patrick Chamoiseau no I Seminário Internacional de Literaturas Caribenhas. *Canal SILCE*, 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0sQbo2bo6Us&list=PLO4whhGbAyAa4MAwRqeDyjclRrFR3jyQ>. Acesso em 17 ago. 2022.

GUMÉRY-EMERY, Claude. Depoimentos. In: GOLDSTEIN, Ilana. (org.). *Caderno de leituras – a literatura de Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 73-75.

IBGE – dados sobre Salvador. Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/salvador/panorama>. Acesso em 27 ago 2022.

INSEE - dados sobre Fort-de-France. Disponível em <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1405599?geo=COM-97209>. Acesso em 27 ago 2022.

INSITUT DU TOUT MONDE. Le prix Carbet de la Caraïbe - Archive. Disponível em <https://www.tout-monde.com/pc1990.html>. Acesso em 4 set 2021.

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

ROCHA, Vanessa. Consersation avec Raphaël Confiant. Canal YouTube da Federação brasileira dos professores de francês, 2022a. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pht2HAaXfYE>. Acesso em 25 ago 2022.

ROCHA, Vanessa. Catherine Le Pelletier: uma escritora guianense em português. Escritório do livro/BiblioMaison no YouTube, 2022b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ILGFQcPm0yA>. Acesso em 25 set 2022.

ROCHA, Vanessa. *Cama de gato*. Porto Alegre: Coralina, 2022c.

ROCHA, Vanessa. *Tradução em (ent)revista: Simone Schwarz-Bart e as tradutoras brasileiras*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2021a.

ROCHA, Vanessa. Entrevista com Raphaël Confiant - parte 2. *Pluton-Magazine*, 2021b. Disponível em <https://pluton-magazine.com/2021/04/28/bresil-vanessa-massoni-da-rocha-entretien-avec-raaphael-confiant-deuxieme-partie/>. Acesso em 6 maio 2022.

ROCHA, Vanessa. Escreva-me e te direi quem és: fazer epistolar e suas facetas em -Os romances da Bahia-, de Jorge Amado. *O eixo e a roda*. v. 30, 2021c, p. 102-122. Disponível em http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/17233. Acesso em 28 jul. 2022.

ROCHA, Vanessa. « “Du fond des casseroles” à la table : l’art gastronomique et les saveurs identitaires chez Simone Schwarz-Bart et Jorge Amado », *RELIEF- Revue électronique de littérature française*, vol. 15, n. 2, 2021d, p. 35-50. Disponível em <https://revue-relief.org/article/view/11437>. Acesso em 12 out. 2022.

ROCHA, Vanessa. Vulnerabilidade social e criminalidade: diálogo romanesco entre *Mar morto*, de Jorge Amado, e *Le gang des Antillais*, de Loïc Léry. *CALIGRAMA*, v. 25, 2020, p. 121-162. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/17031>. Acesso em 16 jul. 2022.

ROCHA, Vanessa. 'Há que pôr o chão nos pés': pés descalços, pés calçados e seus imaginários em narrativas pós-coloniais. In: Luciana Persice Nogueira. (Org.). *Literaturas Francófonas III: debates interdisciplinares e comparatistas*. 1ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019, p. 265-300. Disponível em https://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/Livro_Literaturas_Francofonas_III_ff_alti.pdf Acesso em 19 ago 2022.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. A militância política na obra de Jorge Amado Rossi. In: SCHWARCZ, Lilia; GOLDSTEIN, Ilana. (org.). *Caderno de leituras – o universo de Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 22-33.

O ESPAÇO POÉTICO DO TRAPICHE EM *CAPITÃES DA AREIA*, DE JORGE AMADO

Denise Dias

Jorge Amado, literariamente, confere voz aos desconhecidos, às minorias que viviam marginalizadas. Preferiu narrar cotidiano dos pobres e oprimidos. Foi essa a origem do "romance proletário", inspirado na temática da miséria urbano-industrial. O estilo literário deste romance, *Capitães da Areia*, se aproxima do chamado "realismo socialista", centrado no relato fiel dos fatos.

No romance aqui estudado, as relações de identidades, as representações e a produção cultural são elucidadas numa contribuição sociológica, a par de um estudo fenomenológico, estrutural, hermenêutico, que leva fundamentalmente em consideração o caráter híbrido, expressão que Homi K. Bhabha (1998) utiliza com apreço. Para o filósofo, hibridismo é o sentimento de superioridade em relação aos colonizados e, de inferioridade em relação aos colonizadores como sendo a experiência da ironia, na qual dois sistemas de valores e verdades se relativizam, se questionam, se sobrepõem, fazendo com que a duplicidade e a ambiguidade sejam fortes características de comportamento. A literatura amadiana revela uma sociedade que sofreu experiência de ter sido colonizada. O conjunto de verdades da cultura destes seres marginalizados será subvertido ao bel prazer do colonizador, nessa ironia reside o hibridismo cultural.

A primeira edição de *Capitães da areia* publicada pela Livraria José Olympio Editora foi queimada em praça pública, em 1937, no mês novembro. A obra relata a tragédia dos meninos de rua na capital

baiana. Eles viviam nos trapiches, abandonados, à beira do cais. Expõe-se, portanto, um contexto social denunciador desses menores à margem da sociedade, tratados como pequenos marginais; aos cuidados da mãe de santo, Don'Aninha e do padre José Pedro os únicos laços de afeto que os uniam à humanidade. Trata-se de uma narrativa polêmica em que o ato poético se presentifica nas ações ternas sob a forma da afetividade e da sensibilidade.

Tal narrativa jorgeamadiana problematiza e metaforiza o pertencimento dos indivíduos a grupos sociais inclusive religiosos, refletindo a questão da identidade e da religiosidade. Abordam o candomblé, o catolicismo enfim o sincretismo religioso como formas que marcam a cultura do povo brasileiro. O processo de hibridismo, a continuidade estabelecida entre dois mundos fronteiriços, encontra, portanto, suporte na cosmogonia retomada na literatura.

Assim, uma das tarefas desse trabalho é a de dar visibilidade ao simbolismo, que literariamente revelam a ideologia do dominante e do dominado, o hibridismo que, por sua vez, dará a luz a determinados valores frutos de uma sociedade mestiça:

As imagens, os símbolos, os mitos, não são criações irresponsáveis da psique; eles respondem a uma necessidade e preenchem uma função: pôr a nu as mais secretas modalidades do ser. Por conseguinte o seu estudo permite-nos conhecer melhor o homem, 'o homem sem mais' (MIRCEA, 1991;13)

O estudo do espaço/trapiche em *Capitães da areia* é priorizado, visto que as personagens do bando dos meninos abandonados vivem confusas psicologicamente, por isso, a necessidade de estudar o ambiente, pois se relaciona diretamente com os estados psicológicos dos menores abandonados.

Os espaços percorridos na obra são metáforas resultantes dos processos híbridos, tendo como foco o âmbito artístico-literário, principalmente em relação à teoria do imaginário, observando os

movimentos transculturais na formação literária. O imaginário marcará o espaço ficcional, estabelecendo o clima onírico próprio do Realismo Mágico.

O espaço, nas reflexões de Borges Filho (2007), deve ser visto na narrativa como tudo o que está inscrito como tamanho, forma, objeto e suas relações, assim, analisar a atuação das personagens e a implicação literária. Com base nessa proposta é que a arte literária desemboca em relações com a história, a arte, entre outras disciplinas. Nesse sentido, a literatura comparada amplia o âmbito da pesquisa buscando o estudo multidisciplinar na investigação fenomenológica.

A fenomenologia busca a consciência do sujeito por meio da expressão de suas experiências internas. Um objeto se apresenta como o sujeito o percebe. A consciência, para o fenomenólogo, não se encontra em estado de passiva receptividade, mas em situação de eterna construção. Ao buscar a redução do objeto ao *eidós* (essência ou sentido), imprime-se a importância dos fenômenos ao mundo, recusando a ideia cartesiana de uma consciência interior, conhecida como a filosofia da vivência, já que o ponto de partida de reflexão é o próprio homem e sua preocupação central, enfim, é a descrição da realidade.

Carl Gustav Jung (1964), psiquiatra e psicólogo suíço, postulou o caráter dual do símbolo, reconhecendo-o como elemento mediador entre a consciência e o inconsciente. Para ele, existem ideias, medos, desejos e anseios que constituem o inconsciente comum aos seres humanos, que é a maior herança da humanidade. Dessa forma, o inconsciente coletivo se enuncia nos símbolos culturais (folclore, contos populares, religiões), e no seu âmago existe um centro ordenador, o *self*, próprio aos homens.

Os arquétipos são considerados por Jung (1964) como os alicerces da vida psíquica, comuns aos seres humanos, conteúdos do inconsciente coletivo que ainda não passaram por nenhuma elaboração da consciência, que não foram entendidos pela percepção humana,

assim, compreendidas como “estruturas das imagens primordiais da fantasia inconsciente coletiva, elementos estruturais da psique inconsciente formadores de mito” (TURCHI, 2003:21). Desta forma, por exemplo, os capitães da areia podem atribuir a imagem de mãe à Iemanjá ou à Maria porque são arquétipos presentes no inconsciente coletivo dos quais se originam os mitos da nossa humanidade. O imaginário, assim concebido, revela esquemas e símbolos que possibilitam profundamente o autoconhecimento, já que “a imaginação é a faculdade mais natural que existe” (BACHELARD, 2000:502).

No que diz respeito à imagística, René Wellek e Austin Warren (1976: 232) acrescentam que “é um tópico que pertence tanto à psicologia como aos estudos literários”, para estes autores significou o início de um novo movimento literário. Imagem, para a psicologia, significa “reprodução mental, recordação”, enquanto nos movimentos literários Pound, citado por Wellek (1976) , “definiu imagem como aquilo que apresenta um complexo intelectual e emocional [...] uma unificação de ideias díspares”, ou seja, uma unificação de mundos. Logo, a imagem, se evocada de forma persistente, enquanto apresentação ou representação (metáfora), passa a existir como símbolo. E então, difunde um sistema simbólico (ou mítico).

O símbolo, mais usado no mundo da teologia com o papel de sugerir algo, é uma associação intrínseca entre o “signo” e a coisa “significada”, que estabelece, por sua vez, a relação metonímica ou metafórica.

Por ser um sistema de representação, o mito é uma “narrativa, história [...] é também o irracional ou intuitivo contraposto ao sistematicamente filosófico”. Presente na religião, no folclore, na antropologia e ainda nas belas artes, é a parte falada de um ritual relativo às origens e aos destinos, é “a história que o ritual representa”. (WELLEK e WARREN, 1976: 235-237).

No mesmo sentido, PATAI (1972) também assinala que, no mundo moderno, os mitos não são meros instrumentos “religiosos”,

pertencem também ao mundo secular, sendo responsável pela criação de novos costumes, novos mitos, criam novos padrões socioculturais, inversamente, novas situações sociais criam novos mitos. Assim, eles têm uma significação vital, declara Jung (1964), não apenas representam a vida de uma sociedade, são a própria vida, cuja perda é uma catástrofe moral, até mesmo para o homem moderno. Mircea Eliade (1991) ainda enfatiza que é através dos mitos e ritos que o homem redescobre seu lugar no Universo.

Jorge Amado, ao trazer para a literatura os mitos do povo afrodescendente, redimensiona suas narrativas, por conseguinte dificilmente elas circunscreveriam espaços fixos. Os lugares são constantemente trocados, como a realizar saltos, haja vista a movimentação das ações de suas histórias. Em virtude disso, o espaço narrativo pode ser considerado a própria extensão de uma vontade humana.

Nesse sentido, é que se visualiza o itinerário espacial do enredo, isto é, os espaços que aparecem na obra e qual seu encadeamento. Esse processo se denomina percurso espacial, abrange a vida social e todas as relações espaciais com as personagens, seja no âmbito cultural ou natural.

A toponálise, para Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (2000), é o estudo psicológico sistemático e fenomenológico dos locais de nossa vida íntima. De forma que as emoções das personagens podem dar interpretações diferentes aos espaços, já que são construções subjetivas, poéticas, além de suportes materiais de relações sociais e culturais. Ainda, para Oziris Borges Filho (2007), seu sentido é amplificado, a toponálise tem um papel interdisciplinar, e busca desvendar os mais diversos efeitos de sentido criados no espaço pelo narrador: psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos, requerendo, por isso, uma investigação no plano da geografia, filosofia, história, arquitetura, da fenomenologia etc.

Diante de tais pressupostos teóricos, aprofunda-se os estudos da topoanálise, a partir da amplitude de significantes da imagem e da intenção de estudar o homem como símbolo vivo, híbrido e não apenas histórico. Da mesma forma, as representações literárias do espaço: o trapiche, em *Capitães da areia*, de Jorge Amado.

Trapiche: espaço sagrado

Capitães da areia foi escrito num momento histórico brasileiro em que o abandono e a criminalidade infantil não se apresentavam de maneira tão assustadora como na atualidade. Essa realidade ainda persiste, com inclusão das drogas, por isso a afirmação de que se trata de um romance atual. A narrativa antecipa, então, a realidade do Brasil contemporâneo.

No romance amadiano em pauta, o grupo era composto por “crianças que tão cedo se dedicaram à tenebrosa carreira de crime” (AMADO, 1983:10), na sua maioria órfão, marginalizado, esquecido à beira do mar, abrigado sob um trapiche abandonado.

Nesse contexto, é que se intenciona compreender melhor as representações espaciais do espaço/trapiche. O método utilizado é o da topoanálise, para uma “compreensão maior da problemática do espaço e, conseqüentemente, dessa questão na literatura, visto que a literatura nada mais é que a investigação do homem e suas relações com o mundo” (BORGES FILHO, 2007:13).

Desse modo, pretende-se destacar como o espaço exerce a função semelhante à de uma personagem estabelecendo relações diretas com as demais personagens do romance. O espaço/trapiche será contemplado pelo simbolismo implícito mediante imagens visualizadas pelos menores abandonados que o habitam.

Segundo Borges Filho (2007), a topoanálise ou topanálise é o estudo do espaço da obra literária, cujas funções, no que se refere às

personagens, podem: 1) caracterizá-las dentro do contexto psicológico e socioeconômico; 2) influenciá-las, e também sofrer suas ações; 3) situá-las geograficamente; 4) representar seus sentimentos, relação de afeto ou não com o espaço: topopatia, que se subdivide em: a) topofobia: relação negativa entre personagem e espaço; e b) topofilia: relação positiva; 5) estabelecer contraste entre elas; 6) antecipar a narrativa na “prolepse espacial”; 7) e, por fim, propiciar ação.

O estudo da narrativa romanesca em foco é feito a partir dos conceitos que envolvem a topopatia, influência do espaço no estado psicológico das personagens. Nessa perspectiva, percebe-se que a interação dos menores abandonados com o espaço/trapiche é estabelecida pela topofilia, vínculo de afetividade com o lugar em que vivem. Para Bachelard (2000:362), a topofilia é o fenômeno da atração das intimidades pois, todos os espaços íntimos se caracterizam pela aproximação afetiva.

Contudo, mesmo se tratando de um armazém abandonado no areal do cais do porto, com parte do telhado caído, era lá que “os Capitães da Areia dormiam no velho trapiche abandonado, em companhia dos ratos, sob a luz amarela da lua” (AMADO, 1983:26). Espaço esse, que acabou se transformando na moradia do bando, como evidência-se:

E desde esta noite uma grande parte dos Capitães da Areia dormia no velho trapiche abandonado, em companhia dos ratos, sob a lua amarela. Na frente, a vastidão da areia, uma brancura sem fim. Ao longe, o mar que arrebentava no cais. Pela porta viam as luzes dos navios que entravam e saíam. Pelo teto viam o céu de estrelas, alua que os iluminava. (AMADO, 1983: 27)

Os menores “delinquentes e abandonados”, como eram chamados pelo diretor do reformatório baiano, nutriam pelo trapiche o sentimento de afetividade, transformam-no em *dominus*, em casa

própria. Nele as relações familiares eram embaladas pelo respeito. Lugar repleto de alegria, sofrimento e lembranças íntimas, amado por seus moradores, que lhe expressavam carinho. Um bom exemplo é demonstrado na cena em que Boa-vida, um dos meninos do grupo, ao retornar do lazareto, local que abrigava os contaminados da febre amarela, contemplava “com amor o velho trapiche” (AMADO, 1983:139).

Em *A poética do espaço*, Bachelard (2000) explica que a casa

é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. [...] A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano [...] o homem é colocado no berço da casa [...], a casa é um grande berço.[...] A vida começa bem; começa fechada, protegida agasalhada no seio da casa. (BACHELARD, 2000:359)

Do ponto de vista fenomenológico, a casa representa a origem do homem, por isso tem valor de concha, lugar em que se conhece a tranquilidade inicial, ante-humana. Para o filósofo, é onde nossos sonhos nos elevam em momentos de solidão logo, “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 2000:366). Símbolo feminino significa abrigo, acolhimento, amor, confirmando, então, a topofilia das personagens em relação ao espaço/trapiche.

Bachelard foca dois temas em relação à imagem da casa: o primeiro, a casa concebida como ser vertical polarizada nos eleva ao cosmos através do telhado, e ao subterrâneo, pelo porão; no porão está a caverna, e no sótão o ninho. O segundo, como um ser centrado, a consciência. (BACHELARD, 1990:81). Pode ainda significar o ser interior, em que os andares, o sótão e o porão encarnam “os diversos

estados da alma”. O sótão é a elevação divina enquanto o porão, o inconsciente. (CHEVALIER; GHEEBRAT, 2005:197).

Nessa narrativa amadiana a verticalidade é assegurada pela ligação do trapiche com o cosmos através da parte do teto que “ruíra e os raios da lua penetravam livremente, iluminando o assoalho de tábuas grossas” (AMADO, 1983: 25).

O espaço/trapiche, enquanto representação da casa, se transmuta em centro do universo, é, então, o espaço sagrado,

é um *imago mundi*. O céu é concebido como uma imensa tenda sustentada por um pilar central: a estaca da tenda ou o poste central da saca são assimilados aos Pilares do Mundo e designados por este nome. Esse posto central tem um papel ritual importante: é na sua base que têm lugar os sacrifícios em honra do Ser supremo celestial. (MIRCEA, 2001:51)

Considerado como espaço da representação do sagrado, o *imago mundi* é a manifestação sagrada, pois corresponde “a fundação do mundo” por ser o descobrimento do “ponto fixo”, “o eixo central de toda a orientação futura” que estabelece uma verticalização com o “cosmos”, e qualquer ameaça do mundo exterior transforma-o em caos. (MIRCEA, 1991:27). A casa é, por conseguinte, considerada o centro do mundo, a imagem do universo, a instalação de um “território equivale à fundação de um mundo” (MIRCEA, 2001:48).

Isso se concretiza, principalmente, na edificação da casa. No mundo ocidental o telhado tem sempre um ponto culminante - parte mais alta - que serve de comunicação com o cosmos, enquanto a moradia tradicional árabe “é quadrada, fechada em torno de um claustro quadrado que encerra seu centro um jardim ou fonte: é um universo fechado em quatro dimensões, cujo jardim central é uma evocação do Éden, aberto exclusivamente à influência do celeste” (CHEVALIER; GHEEBRAT, 2005:196). Jorge Amado, retratou o trapiche, um armazém (construção quadrada) com uma parte do

telhado caído, evidenciando, assim, a ligação com o cosmos, reconheceu a influência da cultura árabe, sob o mundo ocidental, trazida pelos imigrantes turcos que se instalaram na Bahia.

“A lua entrava pelo trapiche” (AMADO, 1983:153), figura da lua é constante nessa narrativa romanesca, testemunha de todas as aventuras do bando, percebida como a ligação com o cosmos. Simbolicamente, representa a passagem dos ritmos biológicos, já que o tempo vivido pode ser medido nas fases lunar. Conota também a morte, pois durante três noites por mês o astro celeste desaparece. Logo, é para o homem o símbolo da passagem da vida à morte e da morte à vida. Mircea Eliade afirma:

A Lua, [...] é um astro que cresce, decresce e desaparece, um astro cuja vida está submetida à lei universal do devir, do nascimento e da morte. [...] Este eterno retorno às suas formas iniciais, esta periodicidade sem fim fazem com que a Lua seja, por excelência, o astro dos ritmos da vida. (MIRCEA, 1998:127)

Assim, o eixo que reúne os três mundos - o céu, a terra e o submundo - no trapiche são expressos: o céu, pelo telhado caído; a terra, pelo próprio assoalho; o submundo, pelas tábuas quebradas que estabelecem a relação com os porões repletos da lembrança do espaço original, as origens do povo brasileiro:

Antigamente aqui era o mar. Nas grandes e negras pedras dos alicerces do trapiche as ondas ora se rebentavam fragorosas, ora vinham se bater mansamente. A água passava por baixo da ponte sob a qual muitas crianças repousam agora, iluminadas por uma réstia amarela de lua. Desta ponte saíram inúmeros veleiros carregados, alguns eram enormes e pintados de estranhas cores, para a aventura das travessias marítimas. Aqui vinham encher os porões e atracavam nesta ponte de tábuas, hoje comidas. Antigamente diante do trapiche se estendia o mistério do mar-oceano, as noites diante dele eram de

um verde escuro, quase negras, daquela cor misteriosa que é a cor do mar à noite. (AMADO, 1983:25)

A busca de um tempo perdido, através das origens espaciais remete ao espaço híbrido, composto por colonizados e colonizadores, regidos sob o signo da resistência, mistura de raças e de sonhos que resultará na formação da geração de crianças abandonadas. “O porão é, pois a loucura enterrada, dramas murados” (BACHELARD, 2000:368). No trecho, em outras palavras, o narrador volta no tempo, e essa volta é organizada para apresentar através das ações, a construção do espaço de recomposição das personagens romanescas. No trapiche se reorganizam, se reconhecem e se assumem como sujeitos de uma história, embora frustrante, realista.

O trapiche, que abriga os capitães da areia, é, também, um local de fronteira. Para Borges (2007), o local fronteiro pode ser de várias ordens: social, psicológico, ideológico, físico, econômico etc. Nesse caso, uma fronteira tensa, pois a divisão do espaço foi fixada pelos conflitos sociais, já destacada ainda na primeira parte do livro intitulada *Sob a lua, num velho trapiche abandonado*. No capítulo dessa obra literária, *As luzes do carrossel*, o preconceito em relação ao bando é demonstrado na cena abaixo, narrando o encontro de D. Margarida dos Santos com o grupo e Pr. José Pedro na praça:

- Mas é o padre José Pedro...

E o *lorgnon* da velha magra se asestou contra o grupo como arma de guerra. O padre José Pedro ficou meio sem jeito, os meninos olhavam com curiosidade os ossos do pescoço e do peito da velha onde um *barret* custosíssimo brilhava à luz do sol. Houve um momento em que todos ficaram calados, até que o padre José Pedro criou ânimo e disse:

- Boa tarde, dona Margarida.

Mas a viúva Margarida Santos asestou novamente o *lorgnon* de ouro.

- O senhor não se envergonha de estar nesse meio, padre? Um sacerdote do Senhor? Um homem de responsabilidade no meio desta gentalha...
 - São crianças, senhora.
- A velha olhou superior e fez um gesto de desprezo com a boca... (AMADO, 1983:70)

O bando de menores desprezado pela sociedade se reestabelece em sua “casa”/trapiche, lugar de lazer e acolhimento. Esta mesma casa passa também a simbolizar a consciência das personagens, sua percepção de mundo.

Casa, para Bachelard, é proteção do universo “o mundo fora de casa [...] confunde os caminhos, sufoca os barulhos, máscara as cores”. O espaço/trapiche representa a proteção do mundo de fora, da maldade dos homens e das injustiças sociais. Confirma-se além de espaço fronteiro, como também um *locus* de resistência, pois, “sabemos bem que estamos mais tranquilos, mais seguros na velha moradia, na casa natal do que na casa das ruas que não habitamos senão passageiramente” (BACHELARD, 2000:382), por isso os capitães da areia retornavam ao anoitecer para o trapiche a fim de reencontrar a proteção merecida, tanto da fúria social como da natureza. O que demonstra o exemplo abaixo:

Desceram para o trapiche. A chuva entrava pelos buracos do teto, a maior parte dos meninos se amontoavam nos cantos onde ainda havia telhado. O Professor tentara acender sua vela, mas o vento parecia brincar com ele. Apagava-a de minuto a minuto. Afinal ele desistiu de ler essa noite... (AMADO, 1983: 87)

Esse espaço vai se tornando um ser de “humanidade pura”, que defende sem atacar a resistência humana, “em face da hostilidade, [...] os valores de proteção e de resistência da casa vão se transformando em valores humanos. A casa doma as energias físicas e morais de um corpo

humano”. (BACHELARD, 2000: 385). Ali, os menores não são humilhados, em virtude disso, o espaço público é apenas revisitado.

Na postura do filósofo, nessa dinâmica entre o trapiche e o bando, o espaço habitado não é inerte, transcende o espaço geográfico se transformando em metáfora. Remodela o homem, impondo novos valores ao grupo, como aconteceu no episódio em que o chefe do bando “tomou medidas violentas” impedindo a prática homossexual, entre eles, até então liberada (AMADO, 1983:99). Já que uma casa é um valor vivo, é preciso regras. “Um valor que não treme é um valor morto” (BACHELARD, 2000: 385-393).

O local do trapiche sempre permaneceu em segredo, isso é outro fato interessante, revelado do narrador,

Essas crianças que tão cedo se dedicaram à tenebrosa carreira do crime não têm moradia certa ou pelo menos a sua moradia ainda não foi localizada. Como também ainda não foi localizado o local onde escondem o produto dos seus assaltos, que se tornam diários... (AMADO, 1983:10).

O endereço do armazém é desconhecido pela sociedade. Esse fato consome a sacralidade do local, uma vez que é lá onde o bando se sente imune a todos os preconceitos da sociedade moderna, portanto espaço propício a recomposição das personagens. Espaço secreto, pois apenas os menores abandonados tinham acesso, permanecendo assim durante toda a narrativa, mesmo quando as personagens sofriam agressões físicas a fim de revelar seu “esconderijo”, como se depreende no diálogo entre Pedro Bala e o diretor do Reformatório:

O diretor do reformatório riu:
- Ora, se diz...
O investigador perguntou:
- Onde é que vocês dormem?
Pedro Bala o olhou com ódio:

- Se tá pensando que eu vou dizer...

- Se vai...

- Pode esperar deitado.

Virou as costas. O investigador fez um sinal para os soldados. Pedro Bala sentiu duas chicotadas de uma vez. E o pé do investigador na sua cara. Rolou no chão, xingando.

- Ainda não vai dizer? - perguntou o diretor do reformatório. - Isso é só o começo.

- Não - foi tudo o que Pedro Bala disse.

Agora davam-lhe de todos os lados. Chibatadas, socos e pontapés. O diretor do Reformatório levantou-se, sentou-lhe o pé, Pedro Bala caiu do outro lado da sala. Nem se levantou. Os soldados vibraram os chicotes... (AMADO, 1983:171-172)

Portanto, o espaço/trapiche era uma casa com vida, com valores, assim é o trapiche, casa arrumada, à maneira deles, à espera de novos meninos abandonados que serão acolhidos e pertencerão ao grupo dos Capitães da Areia.

Assim, Jorge Amado, aborda de maneira inédita, na literatura brasileira o tema dos menores abandonados, tratado na literatura universal por Dickens, em *Oliver Twist* (1837), ainda hoje, lembrado por Mia Couto no romance *Terra Sonâmbula* (2007). De maneira significativa, consegue construir a realidade nacional. É um relato dramático dos problemas sociais do Brasil daquela época, mais agravado atualmente. A narrativa é ao mesmo tempo denúncia e anúncio. Denúncia da realidade social e anúncio de novos tempos. Para tanto, cria vários ambientes em que os processos de hibridismos estão inseridos, fazendo uso de personagens que vivem nos intervalos fronteiriços da cultura, transitando por vários “lugares”, tentando se adaptarem às novas condições de vida.

Neste cenário, o então jovem baiano, na contramão da tendência dominante da literatura, pouco dado a mergulhar na introspecção psicológica, dizeres de MACHADO (2006:45), consegue construir um universo literário mesclado, híbrido, que nos estimula a

uma leitura profunda das identidades contemporâneas, sem, contudo, deixar de visualizar a crítica ao etnocentrismo cultural do colonizador. *Capitães da areia* não representa só a resistência cultural multiplicadora da angústia existencial, mas valoriza, sobretudo, os encontros e a criatividade cultural pertencentes ao homem e à literatura brasileira.

Referências

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. 1ª ed. Rio de Janeiro: ed. José Olympio, 1937; obra analisada: 57ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. de George Bernard Sperber. 2ª Ed. revisada. São Paulo: Perspectiva, 1987.

AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Lexikm, 2010.

BASTIDE, Roger. *Sobre o romancista Jorge Amado*. in: Jorge Amado: povo e terra: 40 anos de literatura. São Paulo: Martins, 1972.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*; trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*; trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*; trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*; trad. M. Ermantina G. Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*; trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BHABHA, Homi K.; *O local da cultura*; trad. de Myriam Ávila et alii, Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1998.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à toponímia*. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.

CANDIDO, Antônio. *Poesia, documento e história*. in: Jorge Amado povo e terra: 40 anos de literatura, São Paulo: Martins, 1972.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. trad. de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: 2013.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*; trad. de Hélber Godinho. São Paulo: Martins Fontes. 1997.

ELIADE, Mircea. *O tratado de História das Religiões*; trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. 2ª ed. São Paulo: ed. Martins Fontes. 1998.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*; trad. de Rogério Fernandes. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*; trad. de Pola Civelli. São Paulo: ed. Perspectiva, 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, coord. Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos. 5ªed. Curitiba: ed. Positivo, 2010.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*; trad. de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

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

PATAI, Rafael. *O mito e o homem moderno*; trad. de Octavio Mendes Cajado, São Paulo: ed. Cultrix, 1972.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário: uma mitocrítica dos gêneros literários*. Brasília: ed. Universitária de Brasília, 2003.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*; trad. de José Palla e Carmo. Rio de Janeiro: Publicações Europa-América, 1976.

JORGE AMADO: DA LITERATURA AO AUDIOVISUAL

Ricardo Oliveira de Freitas

Há exatos dez anos, escrevi artigo sobre a adaptação da produção literária de Jorge Amado para produtos audiovisuais¹. Abri o referido texto com a clássica frase “Morre o inventor da Bahia”, proferida pelo apresentador do mais importante telejornal brasileiro, em 2001, ano da morte do escritor. À época, com o uso da impactante frase, eu tentava ilustrar a popularidade do autor, ao mostrar que a notícia da sua morte, abrindo a edição do telejornal brasileiro com maior número de espectadores, alcançava não somente seu público leitor, mas, sobretudo, expressiva parcela da população brasileira formada por significativa participação de pessoas que nunca tinham tido acesso aos textos escritos, mas, tão somente, às adaptações das obras literárias impressas feitas para audiovisual.

O acontecimento chamava a atenção para as muitas causas que afastam a população brasileira da literatura (as pesquisas sobre formação de leitores mostram que os impedimentos vão desde o baixo poder aquisitivo para compra de livros à ausência de práticas que estimulam a cultura da leitura). Mas, chamava a atenção, sobretudo, por revelar que parte do público que recebia a notícia da morte do autor nem mesmo lia, era analfabeta, mas que, ainda assim, tal qual o público leitor, teve acesso à obra amadiana através das adaptações da obra literária feitas para produtos audiovisuais. O evento revelava o importante papel da mídia, com todas as suas expressões e

¹ Ver: Freitas, 2013.

possibilidades digitais e tecnológicas, para fazer de Jorge Amado um dos maiores escritores brasileiros; latino-americanos; talvez, mundiais.

Desse modo, parece correto afirmar que o que deu reconhecimento público ao escritor não foi, propriamente, sua escrita em primeira mão; mas, o filme, a novela, a série, a adaptação audiovisual do seu texto, fazendo da escrita um componente de segunda ordem no produto audiovisual final.

Claro que não se pode menosprezar o lugar ocupado pelo texto no processo de produção audiovisual, i.e., o papel que o texto vai exercer como fonte inspiradora e base para a elaboração de roteiros. Mas, reconheço que parte expressiva das produções audiovisuais tiveram números maiores de consumidores (espectadores, público, audiência) quando comparados aos números de consumidores de livros (leitores). As produções audiovisuais suplantaram, assim, a obra literária original, no momento em que romperam com o pacto de fidelidade ao texto tido como gênese e atingiram uma parcela maior de público.

A comparação valorativa entre livro e produto audiovisual apresenta, ainda, paradoxal e não menos importante discussão: se o livro pode ser considerado um componente de segunda ordem na produção final do audiovisual, é o mesmo livro que sobrepuja o produto audiovisual ao atribuir-lhe a qualificação de obra de “segunda monta”, mesmo quando considerado uma “nova obra”. “Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária - ela é sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p. 11).

No embate entre obra originária e obra adaptada surgem importantes reflexões. Nesse texto, convido o leitor a acompanhar essa pequena revisão do que pensei naquele primeiro texto, refletindo sobre a relação entre o escritor, a sua obra e a mídia nos dias atuais.

Jorge Inventor da Bahia

Iniciamos com as discussões entre fidelidade à obra originária e inauguradora frente à liberdade na e da obra fundamentada, quando se assume que qualquer obra feita a partir de outra pode ter vida própria.

O tema mostra que, mesmo que as obras adaptadas sejam obras livres, a estilística do texto amadiano é tão marcante, que os produtos adaptados, mesmo quando realizados por um número expressivo de diferentes autores, ganham um desenho homogêneo, um certo tom de analogia proporcionada por referências comuns, tais como cenários, indumentárias, modos de fala, trilhas sonoras, iluminação etc. Um tipo de marca, de assinatura autoral, que mesmo pertencendo à obra adaptada remete ao escritor Jorge Amado.

As adaptações da obra amadiana para cinema e TV (com exceção de “Terras Violentas”, de 1948) ocorrerão já na década de 1960, após a publicação do romance Gabriela, que provocaria uma ruptura na narrativa literária do autor, ao substituir a dura realidade social das plantações de cacau pela jocosidade e sensualidade das relações urbanas. Naquele momento, o escritor troca a tristeza e o sofrimento pela alegria desenfreada e pelo otimismo quase alienado. Jorge é seduzido pela magia, pelo misticismo e pela religiosidade popular negro-brasileira. Isso vai culminar numa radical ruptura com o maniqueísmo da visão comunista de um mundo dividido entre o bem e o mal, em prol da afirmação das contradições e negociações da diversa e plural nação brasileira.

As adaptações, por sua vez, ao centrarem-se nos temas e interesses centrais das obras literárias amadianas, acabam criando um tipo de traço acerca da produção audiovisual amadiana (TV e cinema), o que, por consequência, atribui certo estilo à obra adaptada. Essa estilística pode ser creditada tanto à força da expressividade da obra amadiana quanto às possibilidades dos diversos tipos de serialidade e repetição. E é esse traço autoral que assumirá importante papel na

construção de um retrato e imagem da Bahia, naquilo que se convencionou tratar como baianidade e que relacionou o escritor Jorge Amado à construção da Bahia idealizada, a ponto de o telejornal dizer em sua chamada de abertura: “Morre o inventor da Bahia”.

A obra amadiana adaptada para a TV e cinema foi lida através das mais diversas formas de serialidade e repetição: retomada, remake, série, decalque, saga, dialogismo intertextual e citação estilística. Pelo fato de algumas obras terem sido adaptadas mais de uma vez, a ausência de intencionalidade como marca da obra originária na obra adaptada provocou expressivas críticas por parte da imprensa especializada em filmes, séries e novelas produzidas no Brasil. São famosas as críticas feitas ao filme *Gabriela*, de Bruno Barreto, e à releitura da telenovela *Gabriela*, exibida pela Rede Globo de Televisão, em 2012.

A hegemonia da crítica movida pela falta de fidelidade ao texto original somente foi quebrada pela desaprovação às representações dos personagens, que tinham parte das suas histórias subtraídas pelo tempo, tão caro ao audiovisual, ou pela expressiva sensualização, ausente no texto original. As críticas, quase sem exceção, debruçam-se sobre o tema da representatividade.

Chamo por representação um sistema de significados e valores, que, experimentados como prática e componentes da realidade absoluta, constituem uma cultura. Essa cultura, experimentada e compartilhada pela totalidade da sociedade, traduz-se em Gramsci (2004) por hegemonia. No caso de Amado, o que temos são representações da Bahia, de um baiano *way of life*, um jeito de ser baiano, uma baianidade, sempre sensual, erotizada, negro-africana, afro-baiana, afro-brasileira, meio mãe do Brasil, que faz da representação da baianidade uma realidade.

Recursos audiovisuais desde os seus primórdios têm sido utilizados para construir imagens e representações acerca da realidade objetiva; sendo, portanto, importantes dispositivos para construções identitárias disponíveis aos públicos e audiências as mais diversas. A

força de representatividade da literatura amadiana somada à força de representatividade da mídia permitiu a construção de produtos audiovisuais com forte apelo popular e, por extensão, sucesso de público e audiência.

Cenas expressivamente erotizadas, interpretadas por atores com forte reconhecimento popular e exibidas em horário nobre televisivo, por todo o território nacional, muito bem serviram aos interesses da indústria cultural, do *mainstream* midiático e, até mesmo, do regime ditatorial militar, recebendo, paradoxalmente, total aval do seu rígido órgão censor. A antológica cena em que a atriz Sônia Braga, interpretando a personagem Gabriela para a televisão², sobe no telhado de uma casa para buscar uma pipa, assim como, a cena final do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, em que a mesma atriz desce uma ladeira acompanhada pelo personagem Vadinho, interpretado pelo ator José Wilker, completamente nu, são ilustrativas. Ou seja, se a literatura foi fundamental para construir tais tipos de representações, o audiovisual, por sua vez, foi seu cúmplice, ao contribuir para reforçar essa imagem junto a incalculável número de receptores.

Essas cenas serviram, também, aos interesses do mercado televisivo, publicitário e discográfico (estritamente atrelados), num momento de reorganização da economia motivada pelo “milagre econômico brasileiro” e pelo aumento do poder aquisitivo das classes populares. Paradoxalmente, o Estado autoritário e repressor, ao promover o capitalismo desenvolvimentista, contribuiu para o desenvolvimento de diversas atividades artísticas e culturais; tendo, na TV, seu maior trunfo.

² Na telenovela *Gabriela*, exibida pela Rede Globo de Televisão, em 1975. Em 2012, a mesma emissora exibiu nova versão da mesma telenovela, inaugurando um novo horário de exibição de novelas pela emissora. *Gabriela* foi a segunda novela a ocupar o novo horário das 23 horas. A novela, em uma outra adaptação, já havia sido exibida anteriormente pela TV Tupi, em 1961.

A positividade das adaptações em multiplicar infinitamente seus públicos serviu como importante aliada aos interesses dos adeptos de um ideário nacional-popular que tanto viram na indústria televisiva um meio estratégico para agir a favor da conscientização das massas, através da sedução elaborada por traços de familiaridade e reconhecimento, como viram, antagonicamente, na mesma indústria televisiva, um meio de proporcionar entretenimento e lazer, a fim de acobertar um projeto de alienação e persuasão dos públicos, das massas. Reconhece-se, assim, o importante papel dos meios de comunicação de massa e “sua capacidade de difundir ideias, de se comunicar diretamente com as massas, e, sobretudo, a possibilidade que esses meios têm em criar estado emocionais coletivos” (ORTIZ, 1988, p. 116).

Jorge Amado foi um rei na arte da representação. Representou, como ninguém, a Bahia, o Brasil. Criou um estilo tão expressivo, que autores, que posteriormente o adaptaram, não tiveram problemas para criar expressões que pareciam fiéis às obras originárias, mas, que eram, na verdade, fiéis ao estilo ou aos temas – e não, propriamente, às obras.

São adaptações livres baseadas nos livros, mas, não necessariamente, cópias destes, visto que o cinema e a TV têm suas próprias linguagens. Boa ilustração reside na caracterização dos personagens para a linguagem visual. São tipos criados pelos diretores dos filmes ou das telenovelas, já que Jorge Amado, o escritor, jamais descreveu fisicamente seus personagens em livros.

De outro modo, Amado descreve com “precisão cinematográfica” as suas cidades. Tanto para o caso dos personagens como para o caso das cidades, a imortalidade da obra é, rapidamente, repassada para os cenários reais (Ilhéus e Mangue Seco, são exemplos), para a trilha sonora e para os atores intérpretes (Sônia Braga, mais uma vez, é outro bom exemplo) das adaptações.

Em entrevista sobre seus personagens, quando a jornalista pergunta a Jorge Amado se ele poderia descrever a personagem Gabriela, ele diz:

Eu nunca descrevo as minhas personagens. Jamais. Isso aí é o leitor quem faz. Isso aí é a parte do leitor. O segredo do romance é que o romance é sempre uma cumplicidade entre o autor e o escritor (sic.)³.

Como militante do partido comunista, Amado dedicou atenção especial às coisas do povo, às suas visões de mundo, aos seus modos de vida, à cultura popular e, por que não dizer, às possibilidades de elaborar iniciativas inclusivas que dissipassem a desigualdade social na Bahia do século XX.

A expressividade da religiosidade afro-brasileira, tanto do catolicismo popular como do candomblé, com os livros *Pastores da Noite* (1964), apresentando o texto *Compadre de Ogum*, e *Tenda dos Milagres* (1969), por exemplo, foi bastante importante para a avanço do debate sobre diversidade e liberdade religiosa no Brasil. Nesse sentido, pode-se afirmar que Jorge Amado ocupou o mesmo lugar de destaque reservado à cantora Clara Nunes (no âmbito da MPB), em termos de conferir visibilidade às formas e modos de religiosidades afro-brasileiras e, por extensão, ao promover, a seu modo, o combate à intolerância religiosa e ao racismo – mesmo que, por diversas vezes, tenha se confessado ateu.

Aliás, a religiosidade popular brasileira muito contribuiu para a reformulação estética na obra de Amado, ao reunir o mundo espiritual com o mundo material, o mundo ordinário com o mundo extraordinário, o sagrado com o profano, características tão marcantes da religiosidade popular (e mais um importante elemento para dar “cara” à Bahia idealizada).

Sua obra também foi importante instrumento para tornar pública certa crítica social, atrelada às desigualdades proporcionadas

³ Entrevista concedida para o programa Fantástico, exibido pela Rede Globo de Televisão, em outubro de 1988. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=174989422623790>>. Acesso em: 03 de novembro de 2021.

pelas relações étnico-raciais, num tipo de redenção pela arte, da arte aparentemente desinteressada à arte engajada, no que alguns autores trataram como uma estetização da política ou, como prefiro, uma politização da estética. A obra de Jorge Amado, mesmo quando considerada ficcional, repleta de clichês e estereótipos, funcionou como um tipo de ferramenta do ativismo social atrelado às expressões em artes, i.e., um tipo de artivismo⁴ que, seja através da obra autoral, seja através das adaptações, colocou nos olhos e nas salas dos brasileiros o candomblé, as procissões, as rezas e as rezadeiras, o samba de roda de promessa, a culinária ofertada aos deuses afro-brasileiros, a fé nos caboclos ameríndios etc.

Jorge Amado cantou como ninguém as belezas, o gingado e a sexualidade a florada da Bahia. Por meio de seus personagens, apresentou ao Brasil e ao mundo a cultura que caminhava por entre as ruas sinuosas do Pelourinho e corria pelas dunas da praia do Mangue Seco, com parágrafos que de tão bem trabalhados ainda são capazes de despertar os sentidos de seus leitores. Quem já leu sabe que é possível sentir o cheiro do suor de Tieta, correndo pela areia enquanto rejeita e deseja o mascate no primeiro capítulo do livro que leva seu nome. E as receitas detalhadas de Nacib, aquele brasileiro das arábias, fazem roncar nosso estômago como se cada letra impressa fosse um ingrediente suculento. Essa é a força da literatura de Jorge Amado. E é justamente isso que não aparece em “Capitães da Areia”, uma tentativa que, infelizmente, não passa da vontade (SANTANA, 2021).

Jorge Inventor do Brasil

A adaptação traz à tona o debate sobre as fronteiras entre o ficcional e o metaficcional. Se a literatura é entendida como ficção, o produto audiovisual, adaptado, transmutado, seria, pois, uma

⁴ Sobre o tema, ver: Freitas, 2009.

metaficção, já que é uma ficção da ficção. O debate chama a atenção para a dificuldade da passagem das imagens verbais para imagens visuais e impõe as seguintes reflexões: em quais ângulos são percebidas as relações entre literatura e audiovisual; a literatura surge como força motriz da produção audiovisual ou é o audiovisual o catalisador da arte literária?

Nesses termos, a possibilidade de liberdade frente à produção e à expressividade da obra adaptada é tanto regulada pelo comprometimento com a obra tida como “originária” como pela inventividade de se criar uma nova obra; paradoxalmente, não mais cópia da gênese, mesmo que identifiquemos traços comuns às duas obras. Exemplo, pode ser encontrado no diálogo livre presente no filme “Quincas Berro D’Água”, de 2010, adaptado do texto (novela), publicado em 1959.

No texto, a frase inicial diz:

Até hoje permanece certa confusão em torno da morte de Quincas Berro D’Água. Dúvidas por explicar, detalhes absurdos, contradições no depoimento das testemunhas, lacunas diversas. 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, acontecida quase vinte horas antes daquela outra propalada e comentada morte na agonia da noite, quando a lua se desfez sobre o mar e aconteceram mistérios na orla do cais da Bahia (AMADO, 2008, p. 04).

O filme, por sua vez, inicia com a cena de um corpo submerso, em mar escuro, com pouca luz, quando uma voz em *off*, que logo o espectador entenderá como sendo Quincas falando, diz: “Aqui estou eu, no fundo da Baía de Todos os Santos, morto, mas com a boca fechada para não beber água. É a segunda vez que eu morro hoje. Parece mentira e talvez seja mesmo. Pouco importa”.

A narração de *Quincas morto* não é parte da obra original, o que comprova a liberdade da autoria, mesmo em obras inspiradas em outras obras. Surge assim, relevante distinção entre obra adaptada e obra inspirada, texto base e texto inspirador, que chama a atenção para o tema da adaptação ou da releitura e, por extensão, da perda da originalidade numa obra tida como de segunda mão. Tal fato convoca, ainda, a discussão acerca da unicidade da arte e da sua reprodutibilidade, ao considerar a literatura como arte pura e o audiovisual como arte técnica e serial.

[...] A arte da adaptação não é simplesmente tirar as histórias das páginas de um livro e colocá-las na tela, mas um exercício de criatividade e liberdade, a criação de uma nova obra – e às vezes até mesmo de uma nova história (BUENO, 2010).

Desde os primórdios do cinema, adaptações de obras literárias foram realizadas. A filmografia brasileira não foge à regra. Ela foi e é rica em adaptações. Mas esse encontro entre audiovisual e literatura nem sempre foi tranquilo.

O cinema recebeu (e ainda recebe) muitas críticas no sentido de realizar adaptações superficiais, de não compreender o verdadeiro sentido da obra literária e até mesmo de as desvirtuar.

Ao mesmo tempo em que as adaptações de obras literárias em produções audiovisuais (televisivas, sobretudo) proporcionaram o acesso a obras clássicas da literatura impressa para população constituída por significativa parcela de analfabetos e não-leitores, trouxeram à tona o debate sobre os malefícios de tal popularização, ao reconhecer a TV e seus produtos como benfeitores do mau gosto, no que investem numa programação de baixa qualidade, comprometida, única e exclusivamente, com o lucro em detrimento do bom gosto.

O cinema, por sua vez, mesmo não sendo considerado um dilacerador de bom gosto contido na arte literária, já que ele mesmo é

visto como outra das expressões em arte, a sétima arte, nem por isso foi poupado da acusação de não manter fidelidade à obra originária.

Aqui, duas questões vêm à tona. A primeira, diz respeito à adaptação como determinante da perda de fidelidade à obra originária; momento em que o debate sobre obra inauguradora e liberdade na e da obra fundamentada é revelado.

Imprimindo um olhar contemporâneo à releitura de grandes obras literárias e suas narrativas cinematográficas, Robert Stam (2008) evidencia os efeitos correlatos de uma linguagem para outra, mostrando que a arte da adaptação ainda tem possibilidades inexploradas. Abordando questões cruciais como reflexividade, paródia, realismo e magia, ele aponta os sucessos e insucessos de se transferir as obras de uma linguagem para uma nova linguagem. Para ele, o cinema não está subordinado à literatura e não é uma arte menor, concedendo, assim, uma nova dignidade à arte da adaptação.

A segunda questão diz respeito à adaptação feita por meios eletrônicos e técnicos; e, por isso, vulgares frente à comprometida obra originária.

Tal discussão, de modo quase maniqueísta, é o que tem dividido nesses mais que cinquenta anos a crítica, mesmo a atual, entre os que veem as adaptações de obras literárias para o cinema e a TV como uma ofensa à obra impressa, em clara alusão à atribuição de valores entre arte e técnica, entre a aura da obra de arte e o simulacro da técnica, entre negatividade da imagem e positividade da palavra escrita, aos moldes do que foi elaborado por Walter Benjamin (1994).

A serialidade dos meios de comunicação de massa deu à arte produzida pelos meios técnicos o atributo de degenerada e desonesta em oposição à serialidade tida como honesta do artesanato ou à unicidade da obra de arte. Tal discussão, de modo quase maniqueísta, dividiu a crítica, mesmo atual, entre os que veem as adaptações de obras literárias para o cinema e a TV como uma ofensa à obra impressa, em clara alusão à atribuição de juízo de valor entre arte e técnica, entre a

aura da obra de arte e o simulacro da técnica, entre a negatividade da imagem e a positividade da palavra escrita.

Arlindo Machado (2001) afirma que estamos vivendo um quarto iconoclasmo, ao reconhecer importantes momentos na história ocidental em que as imagens foram interditas e tidas como abomináveis em relação à priorização do texto escrito. Segundo o autor, há uma nova onda de repulsa à imagem, que toma corpo a partir da segunda metade do século XX, em plena era da civilização imagética, da sociedade do espetáculo (Guy Debord, 2000), da cultura do simulacro (Jean Baudrillard, 2004). Tal fato leva o autor a reconhecer, em todos os tempos da história da humanidade, a superioridade e transcendência do texto escrito em relação à imagem, criando uma espécie de culto ao livro e às letras, que prioriza a literoletria à iconoclastia.

O autor lembra, ainda, que se é verdade que se produzem imagens como nunca antes imaginado, também é verdade que se imprimem muito mais textos escritos e se distribuem muito mais sons gravados através de discos e arquivos digitais, com forte ênfase na palavra oralizada. Esse fenômeno comprova a estreita relação entre obra literária originária e produto audiovisual adaptado, já que ambas adquirem forma através do texto – um, texto escrito; outro, texto imagético.

Há, ainda, a repulsa à imagem como coisa de leigos incultos, em clara oposição à literatura como pertencente ao domínio dos cultos eruditos. Machado (2001) lembra que muitos intelectuais veem a reunião das classes populares em torno da televisão como uma insuportável manifestação de iconofilia e idolatria, quase um culto ao demônio que deve ser combatido. Por outro lado, ressalta, a TV, mesmo sempre acusada de provocar uma hegemonia visual, é, na verdade, um meio muito mais oral, que imagético. As imagens servem tão somente como suporte visual para o corpo que fala. Nesse sentido, ao contrário da civilização das imagens (como afirmaram tantos autores), podemos afirmar vivemos uma civilização fortemente marcada

pela hegemonia da palavra – tanto escrita como oralizada. Por isso, as adaptações das obras amadianas não podem e não devem ser discutidas em termos da destituição da aura que se encontrava no texto impresso. Mas, tão somente, à luz da positividade da reprodução desse mesmo texto impresso através de outras mídias.

Jorge Cravo e Canela

Jorge Amado foi o escritor brasileiro que mais teve obras adaptadas. Além disso, a obra amadiana foi a obra que mais sofreu adaptações livres, funcionando como um tipo de matriz inspiradora de produções outras, que não somente audiovisuais, muito populares. Ao todo, mais de uma dezena de obras amadianas foram inspiradoras de adaptações para a televisão (novelas e minisséries) e uma outra dezena de obras serviram às adaptações cinematográficas, como fontes de inspiração para roteiros. Há ainda obras que sofreram mais de uma adaptação, além do fato de terem sido adaptadas em outras línguas, assim como para outras expressões e gêneros artísticos (HQ, teatro, poesia, cordel etc.).

Para além disso, há que se considerar que mesmo o produto audiovisual, através do roteiro, e mesmo do *storyboard*, carece do texto escrito como suporte. Por isso, em muitos momentos, a adaptação, pura e simples, não determina a fidelidade do produto audiovisual ao texto fundador, já que há uma representatividade objetiva que dá um tom de concretude às obras adaptadas, distanciando-as, nos mais das vezes, do texto originário.

As adaptações foram particularmente importantes pelo fato de divulgarem a obra impressa, o texto literário e seus conteúdos (personagens, paisagens e panoramas) para uma população com pouco ou nenhum acesso ao livro, ao transportarem as obras amadianas para a TV, cinema e vídeo. Tal fato revela o poder da mídia no compartilhamento de conteúdos pouco acessíveis, num tipo muito

nítido de democratização da cultura e da arte, mesmo que o valor dos equipamentos, além da necessidade de conhecimento e domínio técnicos acerca do uso de tecnologias, fosse impeditivo para a real democratização do produto e conteúdo midiáticos.

Mas, as adaptações da obra amadiana revelaram, sobretudo, a força da mídia para criar personalidades e desenvolver economias, movimentando mercados os mais diversos, desde a MPB e o futebol, passando pelo mercado editorial e pelo mercado fonográfico, a partir da popularização de composições ligadas aos personagens e tramas adaptadas.

O tema traz à tona a discussão sobre o determinante pelo sucesso do escritor, ao colocar em xeque o papel dos livros – responsáveis por fazerem de Jorge Amado personalidade e objeto de interesse da mídia – e o papel da mídia – importante promotora da venda de livros e, por extensão, propulsora da fama internacional do escritor. Cecília Amado, neta do escritor e autora de uma das adaptações da obra amadiana para o cinema, ao tratar o tema da adaptação, diz:

Essas adaptações só tiveram a repercussão que tiveram pela obra em si, né? Não é que as adaptações fizeram *ele* ser mais lido, necessariamente, ou mais famoso... Talvez, mais celebridade, no sentido muito contemporâneo assim da palavra. Mas eu acho que o que fez ele mesmo foi a sua própria literatura. Por isso, o procuraram tanto para adaptar e não o contrário (sic., ENTREVISTA, 2021).

Reconhece-se, assim, o papel da mídia para seduzir novos públicos assim como o seu potencial para deglutir qualquer tipo de dificuldade na leitura do texto escrito e de criar um, agora, novo texto – mais familiar para público letrado digitalmente e mais instantâneo, segundo a lógica do tempo regido pela conturbada vida contemporânea.

As obras adaptadas da literatura amadiana também se prestaram a colecionar índices surpreendentes de audiências e, com isso, transformaram os mais distintos produtos agregados às adaptações em enormes sucessos de venda, alimentando um sem número de outros mercados (que não somente o editorial e o de audiovisual).

As trilhas sonoras das novelas e filmes adaptados são bons exemplos. O sucesso alcançado por algumas composições junto ao público movimentava tanto a indústria de discos, como a indústria do rádio, os programas de auditório, a publicidade, além de mercados indiretos. A indústria fonográfica foi, talvez, a que mais se beneficiou disso, a partir da popularização de composições ligadas aos personagens e às tramas adaptadas. “Modinha para Gabriela”, de Dorival Caymmi, trilha de abertura da telenovela “Gabriela”, exibida pela Rede Globo de Televisão, em 1975, ainda hoje, é reconhecida, mesmo para os que não assistiram à novela, como a “música da Gabriela”. O mesmo se deu com os artistas intérpretes dos personagens amadianos, fosse no cinema ou na TV. As adaptações multiplicaram a popularidade de atores já conhecidos do público e deram visibilidade a um infinito número de atores desconhecidos. A atriz Sônia Braga, tida como a icônica “musa amadiana”, é boa ilustração. “Se algum dia me viram como mulher bonita, a culpa é do Jorge Amado”, diz a atriz (BRAGA, 2021).

Livro na tela

Cecília Amado acredita que é preciso “ser fiel à alma do livro, à essência do livro; sobretudo, trazer um ponto de vista novo, que é o do diretor cinematográfico, que é diferente da literatura, crescer a literatura, ir além da literatura” (ENTREVISTA, 2021).

Para Myriam Fraga, as obras de Jorge Amado facilitam as adaptações, pois:

[...] são livros que têm muita movimentação, muitas personagens, uma certa coisa popular... Então, isso ajuda, né? Mas, eu não sei. Eu, pessoalmente, isso é uma coisa muito pessoal, geralmente eu gosto mais dos livros do que das adaptações, não só com Jorge Amado, mas com vários outros autores. Eu acho que dificilmente uma adaptação consegue ir além do que o autor fez (sic., ENTREVISTA, 2021).

A discussão que se instaura acerca das adaptações para linguagem audiovisual de obras impressas diz respeito, pois, tanto à questão da fidelidade à obra originária como à qualidade das adaptações, relembrando a velha dicotomia entre arte e técnica.

Unicidade e originalidade tomam conta do debate sobre os males da serialidade dos meios de comunicação de massa, baseado na lógica da necessidade de distinguir a produção em série de um mesmo objeto e a produção em série de conteúdos de expressão aparentemente diferentes (cf. ECO, 1989, p.120).

Aos moldes do que foi apregoado pelos teóricos da Escola de Frankfurt, o tema da qualidade (*quality television*, *quality literature* etc.) tem lugar no debate, já que muito se aproxima das discussões acerca da perda da originalidade, proporcionada pelos meios técnicos, que serviriam à reprodução – e não, propriamente, à produção única, essa sim, mantenedora da originalidade. A diferença, nesse momento, deve-se ao entendimento de que, aqui, a reprodutibilidade da obra se dá numa segunda instância. A discussão não mais diz respeito à produção dos meios tecnológicos tipográficos (agora, digitais); mas, especificamente, à produção de uma obra de segunda monta, criada por um (novo) autor de uma (nova) obra elaborada a partir da releitura de uma obra originária. Ou seja, além de adaptada, o produto audiovisual adaptado da literatura foi reconhecido como vulgarmente adaptado (em termos qualitativos), devido à possibilidade de reprodutibilidade dos meios eletrônicos e técnicos audiovisuais (em seus termos quantitativos).

Nesse sentido, a releitura aparece como uma instância de segunda mão, já que, como adaptação, é, até mesmo, possível modificar os traços da sua experiência autêntica – o que sugere uma certa dessacralização da arte, atribuída à obra original.

Como ressalta Paloma Amado:

Eu penso um pouco como o papai pensava. Cada adaptação é uma recriação. Você não pode exigir que o filme seja absolutamente igual a um livro, pois são duas formas de arte diferentes. Eu, pessoalmente, gosto mais ou menos dependendo da sensibilidade minha bater com a do adaptador (ENTREVISTA, 2021).

Ao reconhecermos que o cinema não é uma literatura em imagens, já que possui linguagem e recursos próprios, pode-se deduzir que a arte da adaptação não é simplesmente tirar as histórias das páginas de um livro e colocá-las na tela, mas um exercício de criatividade e liberdade, o que propõe a criação de uma nova obra – e, às vezes, até mesmo de uma nova história. Afinal, qualquer obra pode ter vida própria.

O jogo de interação entre signos, objeto de estudo da Tradução Intersemiótica, definida por Jakobson (2008) como a interpretação dos signos verbais por meio dos signos não-verbais, privilegia a tradução intersignica e reconhece a riqueza da interação entre texto e imagem, entre signos verbais e visuais. Ao transformar o texto literário em artes visuais (cinema, TV, vídeo e HQ), o elemento literário intrínseco permanece, participa da assinatura do novo produto, assume o lugar de texto-fonte.

Os produtos audiovisuais constituem um sistema de linguagem capaz de produzir representação ao apresentar o princípio de interação entre o signo verbal e o signo visual. Com o advento da convergência e, por extensão do surgimento das mais distintas linguagens que emergiram com o desenvolvimento tecnológico, os veículos de

comunicação deixaram de operar a partir da ideia binária de oposição entre texto e imagem, produzindo sedutoras combinações de linguagens múltiplas entre o som, a imagem e o texto, num tipo de “semiose (ação do signo) como transformação de signos em signos” (PLAZA, 2003, p. 17), uma tradução intersignica.

Ao relacionar o icônico e o verbal, assim como os sentidos e significados propostos por esta ligação, a adaptação audiovisual de obra literária retoma, num certo sentido, o pensamento peirceniano do signo em suas relações triádicas (PIGNATARI, 2004; PLAZA, 2003).

As adaptações de clássicos da literatura para o audiovisual podem ser lidas pela via da Teoria da Tradução Intersemiótica, tanto no nível das formas estéticas, quanto das linguagens envolvidas nessas traduções. Aliás, linguagens distintas tendem a se interconectar nos produtos audiovisuais, em movimento de interação entre o verbal e o visual, evidenciando o modo com que uma história é narrada a partir da tela da TV, do cinema, do computador, do *tablet*, do celular.

Um texto literário, ao ser traduzido para outra linguagem, deve levar em conta os suportes onde essas linguagens estão fixadas, assim como os códigos ou signos que lhe são peculiares. “Passado-presente-futuro estão atravessados pelas antigas e novas formas tecnológicas” (PLAZA, 2003, p. 11) e como as linguagens se transformam, acabam se decompondo em formas e formatos mais próximas à realidade do leitor, como acontece com os livros impressos, agora disponíveis em formato PDF ou ePUB, por exemplo, a partir de (outras e novas) tecnologias e plataformas digitais, como o *Kindle*, o *notebook* ou o *smartphone*.

Importante ressaltar que, ao não considerar que o produto audiovisual (filmes, séries e telenovelas) tem linguagem e vida próprias, corre-se o risco de ver na adaptação a transposição, pura e simples, para uma obra impressa recheada com som e movimento, pulverizada pela pressa do *timing* das histórias vistas e ouvidas em contraposição ao tempo livre das histórias lidas.

As adaptações em questão não somente recriam as narrativas literárias, como também as traduzem para outros gêneros, o que segundo Rajewsky, configura uma remediação. Essa consiste na transformação de um produto para outra mídia. Sendo assim, as adaptações, mesmo que abordem o teor narrativo do texto-fonte, não são meras cópias ilustrativas da literatura. Elas habitam a esfera da intermedialidade, conceito que compreende as relações entre as muitas (e multi) mídias (RAJEWSKY, 2012).

Jorge Amado não foi o precursor das adaptações literárias para o audiovisual. Entretanto, a literatura amadiana tem papel de destaque, já que, como já dito, Jorge Amado foi o autor mais adaptado pela TV e pelo cinema brasileiro em todos os tempos.

Tanto a filmografia como a televisão brasileira são ricas em adaptações. A importância das adaptações dos livros de Jorge Amado pela indústria de audiovisual se deve às mesmas razões que dão importância às adaptações da literatura impressa para o audiovisual, de modo geral: a possibilidade de divulgar o texto escrito, mesmo que consideremos a liberdade na adaptação pelo autor do filme, da novela, da série ou de qualquer outro produto audiovisual.

Ao considerarmos o inexpressivo número de leitores no Brasil – realidade estritamente relacionada à taxa de analfabetismo, às dificuldades de acesso à aquisição do livro (baixo investimento em bibliotecas e livrarias), aos altos custos do livro e à má distribuição –, as adaptações adquirem importância dupla, já que permitem ao não-leitor, acesso à obra literária, através da visão e da escuta. Aliás, são esses mesmos motivos que determinarão o sucesso do cinema e da televisão junto às classes populares no Brasil. Entretanto, há especificidades nas adaptações da obra amadiana.

Dizem respeito à ordem do reconhecimento, através de representações familiares ao público. Por isso, como bandeira de um projeto nacional-popular, a indústria audiovisual mostrou-se como importante ponto de investimento, tanto por parte dos produtores

(preocupados com o lucro), como de governos totalitários e ditatoriais (preocupados com o entretenimento, o lazer e a alienação do povo) e dos movimentos culturais atentos para o potencial da indústria televisiva em expor os problemas da nação e transformar-se em eficaz instrumento de conscientização das massas. Ou seja, a literatura amadiana, ao reunir elementos reconhecíveis e familiares às classes populares, foi vista, nesse sentido, como importante aliada dos projetos regionalistas, nacionalistas, populistas, desenvolvimentistas e integracionistas; fossem de interesse do governo, da classe intelectual ou dos produtores. Essa inclinação para abranger as mais diversas vertentes de interesses centrados em múltiplas ideologias podia ser vista em enredos e personagens que usavam e abusavam das coisas do Brasil e do jeito de ser brasileiro.

É a “brasilidade” da obra o grande mote para que suas adaptações sejam aliadas de um público ávido por reconhecimento. Afinal, se vendia bem livros, poderia vender melhor filmes e novelas. Nesse sentido, num país que tinha, até a década de 1960, uma década após as primeiras adaptações amadianas, 40% da sua população analfabeta⁵, a adaptação da literatura e texto impresso para mídias audiovisuais transformou-se em enorme sucesso.

A TV, unificando o povo pela emoção, encontrou nas obras de Jorge Amado fortes aliadas para dar cabo de múltiplos projetos que vigoravam de acordo com os interesses de cada novo governante e com os reflexos do panorama cultural e político internacional. Como Jorge Amado produziu textos por quase sete décadas⁶, sua obra, no que concerne aos interesses das muitas fases políticas e gestões de governos brasileiros, serviria tanto àquelas gestões regidas pelo populismo, como àquelas regidas pelo desenvolvimentismo e pelo integracionismo brasileiro.

⁵ Cf. Ortiz, 1988.

⁶ Aqui, não considero as obras póstumas.

Saída

Umberto Eco (1989) lembra que a estética somente reconheceu como obra de arte as produções apresentadas como objetos únicos e originais. Com isso, desconsiderou as obras constituídas com base na repetitividade, classificando-as com seriais. Entretanto, a atual e expressiva presença da série e das adaptações em meios de comunicação de massa nos obriga a pensar a questão sob um outro enfoque: em que medida a serialidade dos meios de comunicação de massa é distinta de outras formas artísticas do passado; em que medida a serialidade dos meios de comunicação de massa não está propondo formas de arte para uma estética pós-moderna?

As adaptações recriam os sentidos, antes propostos apenas pelo signo verbal, por meio dos desenhos, traços, cores, expressões dos personagens, iluminação, sonorização, indumentárias, cenários etc. Tal fato sinaliza a impossibilidade de uma fidelidade absoluta ao texto-fonte. Sendo assim, o texto de chegada (nomenclatura utilizada por diversos autores para denominar as adaptações), apresenta novas possibilidades interpretativas, fato que rompe com a falsa ideia de que as traduções são cópias ou meras ilustrações do texto literário (o texto de partida).

A positividade do diálogo intertextual, como aplicado ao audiovisual, reside no fato de que o público vive, num primeiro momento, a experiência do contato com a obra audiovisual, transformando-se, primeiramente, em espectador para, posteriormente, alcançar a posição de leitor. Esse seria a mais radical ilustração do poder dos meios de comunicação de massa, no que diz respeito ao aumento das vendas de livros provocado pela exibição da obra adaptada para cinema ou TV.

Se Amado foi o escritor mais adaptado para cinema e TV, o filme “Dona Flor e Seus Dois Maridos”, fruto de uma de suas obras, foi, até o ano de 2010, o filme mais visto na história do cinema brasileiro.

Nesses termos, é correto afirmar que o que promove a popularização da obra amadiana é tanto a sua escrita em texto impresso como a sua adaptação em imagem em movimento. Afinal, se considerarmos o público atingido pelo produto audiovisual em comparação ao número de leitores, a resposta levaria às adaptações para cinema e TV. Entretanto, é importante considerar que o que determina a adaptação é o reconhecimento da qualidade da obra, assim como seu sucesso, ainda à época de veiculação na mídia originária (nesse caso, o livro) frente às projeções de atrair e seduzir novos públicos. Ou seja, é a combinação entre texto escrito e imagem que determinará a positiva recepção da obra adaptada e, por extensão, seu possível sucesso.

Falar do escritor Jorge Amado sem fazer referência à popularização das suas obras e personagens através das inúmeras adaptações feitas para cinema e TV, fora do texto, fora da escrita, é desconsiderar o importante papel que os meios de comunicação de massa acrescidos de dispositivos audiovisuais tiveram para o uso e o abuso da literatura impressa e, por extensão, para a popularização da obra amadiana (assim como quaisquer outras obras literárias), até então, inacessíveis para significativa parcela da população.

Referências

AMADO, Jorge. *A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Água*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMADO, Jorge. *Gabriela cravo e canela*. Rio de Janeiro: Editora Record. 1983.

AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Editora Record. 1982.

AMADO, Jorge. *Os pastores da noite*. São Paulo: Livraria Martins Editora. 1964.

AMADO, Jorge. *Tenda dos milagres*. São Paulo: Livraria Martins Editora. 1969.

BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

BENJAMIN, Walter. A arte na época da reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRAGA, Sônia. *Obrigado, Jorge Amado*. Entrevista. Disponível em: <<https://www.redebrasilatual.com.br/revistas/2013/04/obrigado-jorge-amado/>>. Acesso em: 04 de novembro de 2021.

BUENO, Chris. *Literatura e cinema: adaptando linguagens*. Revista Ciência e Cultura. Revista da SBPC. vol. 62. n.1. São Paulo, 2010. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252010000100024>. Acesso em: 04 novembro 2021.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

ENTREVISTA. *Jorge Amado: as adaptações para cinema e televisão*. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/radio/programas/341984-jorge-amado-as-adaptacoes-para-cinema-e-televisao-0640/>>. Acesso em: 04 de novembro de 2021.

FREITAS, Ricardo O. de. Da margem ao centro: comunicação e arte frente às questões de produção e recepção em produtos audiovisuais periféricos. In: Ricardo Oliveira de Freitas. (Org.). *Mídia alter[N]ativa: estratégias e desafios para a comunicação hegemônica*. 1ed. Ilhéus: FAPESB / EDITUS, 2009, v. 01, p. 83-110.

FREITAS, Ricardo O. de. Jorge Amado e o livro na tela: sobre adaptações de literatura para o audiovisual. In.: Gomes, Flávio G.; Rodrigues, Inara; Brichta, Laila. (Org.). *Colóquio Internacional 100 Anos de Jorge Amado: História, Literatura e Cultura*. 01ed. Ilhéus: Editus, 2013, v. 01, p. 257-270.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

GUY, Debord. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora Contracampo, 2000.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.

MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora Ltda. 2001.

MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora Ltda, 2001.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspetiva, 2003.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermedialidades e estudos interartes*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-43.

SANTANA, Jáder. *Capitães da Areia: adaptação é uma homenagem ao espírito baiano*. Disponível em: <<https://cinemacomrapadura.com.br/criticas/232193/capitães-da-areia-adaptação-e-uma-homenagem-ao-espírito-baiano/>>. Acesso em: 04 outubro 2021.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema – realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG. 2008.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008. HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

Adaptações para cinema citadas

- Terras violentas (baseado em Terras do sem-fim)
Direção de Eddi Bernoudy e Paulo Machado, 1948.
- Dona Flor e seus dois maridos
Direção de Bruno Barreto, 1979.
- Os pastores da noite
Direção de Marcel Camus, 1975.
- Tenda dos Milagres
Direção de Nelson Pereira dos Santos, 1977.
- Gabriela
Direção de Bruno Barreto, 1983.
- Jubiabá
Direção de Nelson Pereira dos Santos, 1987.
- Quincas Berro D'Água
Direção: Sérgio Machado, 2010.

Adaptações para TV citadas

- Gabriela
Novela. Adaptação de Antônio Bulhões de Carvalho. Direção de Maurício Sherman.
Rede Tupi, 1961.
- Gabriela
Novela. Adaptação de Walter George Durst. Direção de Walter Avancini. Rede Globo, 1975.
- Gabriela

Novela. Adaptação Walcyr Carrasco. Direção de André Felipe Binder, Marcelo Travesso, Noa Bressane e André Barros. Rede Globo, 2012.

Tenda dos Milagres

Minissérie. Adaptação de Aguinaldo Silva e Regina Braga. Direção de Paulo Afonso

Grisolli, Maurício Farias e Ignácio Coqueiro. Rede Globo, 1985.

Dona Flor e seus dois maridos

Minissérie. Adaptação de Dias Gomes. Direção de Mauro Mendonça Filho.

Rede Globo, 1997.

Sobre os (as) autores (as)

ANDRÉA TERESA MARTINS LOBATO

Possui Doutorado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestrado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (1993). É Professora Adjunto III da Universidade Estadual do Maranhão e Professora da Universidade CEUMA. Docente do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, área de Concentração Teoria Literária. Tem experiência na área de Letras e Comunicação Social, atuando principalmente nos seguintes temas: teoria literária, crítica e escrita. Membro/Líder do Grupo de Pesquisa Literatura, Linguagem e Psicanálise/Universidade Estadual do Maranhão, atuando nas linhas de pesquisa Narrativa, Linguagem e Subjetividade e Teorias Contemporâneas da Literatura. Membro/Líder do Núcleo de Pesquisa em Comunicação Social / Universidade CEUMA, atuando na linha de pesquisa Processos Comunicativos e Práticas Sociais. E-mail: andreatmlobato@gmail.com

ÂNGELA COGO FRONCKOWIAK

Professora adjunta e pesquisadora da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). Possui Doutorado em Educação (UFRGS), Mestrado em Letras - Teoria da Literatura (PUCRS), e graduação em Letras (UFRGS). Atua na Graduação, na Extensão e no Programa de Pós-

Graduação em Letras, linha de pesquisa “Estudos de Mediação em Leitura”. É professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Educação, na linha de pesquisa “Aprendizagem, tecnologias e linguagens na educação” (ATLE) e integra o grupo de pesquisa Estudos Poéticos: Educação e Linguagem (CNPq), no qual coordena a atividade permanente de extensão “Encontros com a Poesia” <https://www.unisc.br/site/poesia/index.html>. Tem experiência, principalmente, com os temas: letramento literário - mediação leitora - leitura e infância - experiência poética - imaginação criadora e vocalização poética. E-mail: acf@unisc.br

ANTONIO AUGUSTO PEGADO

Graduando em Filosofia-Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Atualmente, participante do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID); anteriormente, bolsista de iniciação científica com pesquisa voltada aos estudos da Hermenêutica Filosófica de Hans-Georg Gadamer e suas intersecções com as áreas da Educação, Arte e Linguagem. E-mail: antoniop.estudos@gmail.com

CLARA SAMPAIO FERNANDES

Graduada em Letras (Português/ Literatura) pelo Centro Universitário Augusto Motta (UNISUAM), Especialização em Arte e Cultura pela Universidade Candido Mendes (UCAM), Mestre em Estudos de Literatura (Literatura Brasileira) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Doutoranda em Estudos de Literatura (Literatura Brasileira) também pela UERJ. E-mail: clara.sam.fer@gmail.com.

CRISANDESON SILVA DE MIRANDA

Doutorando em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Possui Graduação em Letras (2010) pelo Centro Universitário do Distrito Federal e Mestrado em Literatura (2017) pela Universidade de Brasília. É Professor e Orientador Educacional da Secretaria de Educação do Distrito Federal. Tem atuado na linha de pesquisa de Crítica literária dialética do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Pós-Lit/TEL/IL/UnB), investigando principalmente os seguintes temas: romance histórico; romance de Jorge Amado; racismo e literatura; romance e (des)colonização.

DANIELA SOUSA DA ROCHA

Mestranda em Filosofia na Universidade Federal do Piauí. Especialista em Língua Portuguesa e Literatura no contexto educacional pela Unicesumar (2022). Graduada em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí. (2021) Integrante do Grupo de Pesquisa NENIN - Núcleo de Estudos em Neorregionalismo, Imaginário e Narratividade. Graduada em Desenho Industrial pela Universidade Federal de Campina Grande (2004). E-mail: rochasousad@gmail.com

DENISE DIAS

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

DOUGLAS DE SOUSA

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 (UFPI) 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 Campus de Presidente Dutra - MA/Universidade Estadual do Maranhão - UEMA e do Mestrado em Letras da 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*. Organizador do livro *Itinerários 90 anos de literatura amadiana: navegações pela vida e obra do escritor* (2022) publicado pela Editora Cancioneiro e EDUEMA. E-mail: doug.rsousa@gmail.com

EDVALDO A. BERGAMO

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

ÉLCIA LIANA CUTRIM DE JESUS

Licenciada em Letras- Inglês pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Pós-Graduada em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira (UFMA) e Metodologias Ativas e Aprendizagem Exponencial (UNDB). Mestranda em Teoria Literária pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Atua como Professora de Língua Portuguesa nas Redes Estadual - SEEDUC e Municipal - SEMED em São Luís, Maranhão e como Professora de Literatura Brasileira no Grupo Dom Bosco em São Luís. E-mail: likka20@hotmail.com

GEDY BRUM WEIS ALVES

Doutoranda do Programa de Pós - Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do

Sul. Formada em Letras pela UFMS e membro do grupo de pesquisa “Mídia e mediações comunicativas da cultura” (UFMS/CNPq). E-mail: gedyweis@yahoo.com.br.

GIOVANNA CORDEIRO SALDANHA BRAGA

Mestranda em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), com bolsa de pesquisa vinculada à Fundação de Amparo à Pesquisa e Desenvolvimento Científico do Maranhão (FAPEMA). Possui como áreas de estudo a Literatura, Ficção Contemporânea e Filosofia. E-mail: giobraga1305@live.com.

GIOVANI BUFFON ORLANDINI

Licenciado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mesma instituição em que obteve o título de Mestre em Estudos Literários - com ênfase em Literatura Brasileira. Atualmente, é doutorando em Teoria Literária - Literatura Comparada pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: giovani.buffon@ufpe.br

HOMERO VIZEU ARAÚJO

Professor titular de Literatura Brasileira na UFRGS, autor de *Futuro pifado na literatura brasileira* e *Machado de Assis e arredores*, entre outros livros. E-mail: homerovizeu@gmail.com

KÁTIA CARVALHO DA SILVA ROCHA

Possui Doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em Ciência da Literatura, na área Literatura Comparada (2011). Mestrado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em Ciência da Literatura, na área de Teoria da Literatura (2001). Especialização pela Pontifícia Universidade Católica- PUC/BH- em Literatura Brasileira (1994). Graduação em Letras pela FAHUPE, Faculdades de Humanidades Pedro II (1990). Atualmente é professora adjunta IV na Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão- UEMASUL, docente permanente no Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Letras Curso de Mestrado em Letras/ UEMA, área de concentração: Teoria Literária e professora no Mestrado Profissional em Letras da UEMASUL. Pesquisadora do grupo GELITI (Grupo de Estudos Literários e Imagéticos). Áreas de interesse e experiência: Literatura e Adaptação Cinematográfica, Literatura Brasileira Contemporânea, Teoria Literária e Literatura e Ensino. E-mail: katia.carvalho@cesi.uema.br

JOAO PAULO FERREIRA

Professor, pesquisador e militante das causas sociais. Mestre e Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília, com Graduação em Letras (Universidade do Estado da Bahia). Estudioso da literatura de Jorge Amado, da literatura brasileira, da literatura de 30 e do Realismo Estético-Literário. E-mail: joaopaulofds1@gmail.com

LARISSA GERASCH

Mestranda em Letras e bolsista PROSUC/CAPES no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul

(PPGL/UNISC), que tem como área de concentração "Leitura: estudos linguísticos, literários e midiáticos". Integra o grupo de pesquisa "Literatura e Identidade na América Latina" (CNPq). Cursa pós-graduação em Educação Bilíngue e Cognição no Instituto Evangélico de Novo Hamburgo (IENH). Possui graduação em Letras - Português/Inglês (UNISC). Atua na rede privada de ensino do Rio Grande do Sul, como professora de Língua Inglesa no Colégio Mauá, em Santa Cruz do Sul. Tem experiência com os temas: literatura brasileira - literatura amadiana - feminismo e literatura - educação bilíngue. E-mail; larissa.gerasch@yahoo.com.br

LAYLAH YAPHAH COÊLHO CRUZ

Graduada em Letras - Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Desenvolve pesquisas nas áreas de Literatura Brasileira, Literatura Comparada e Literatura de língua portuguesa, com ênfase no estudo do espaço ficcional. E-mail: laylahcoelho@gmail.com

LETÍCEA MARIA ALVES BRAGA

Graduada em Letras-Português pela Universidade Federal do Piauí. Quando discente da graduação, participou do grupo de pesquisa Nós do NEP, onde desenvolveu atividades de extensão; realizou pesquisas de Iniciação Científica (2019-2020) observando as relações entre os direitos humanos e a literatura sobre uma perspectiva histórica e literária; foi bolsista da CAPES pelo programa Residência Pedagógica (2020-2022), atuando no ensino fundamental maior e médio. Atualmente, é mestranda do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí, realiza estudos sobre a produção de presença, conceito do filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht, em

obras da literatura brasileira contemporânea; é membro do Grupo NENIN; atua como revisora de textos e professora particular de Português para estudantes do ensino fundamental e médio. E-mail: leticeabraga@gmail.com

LIZ LANNE COSTA LIMA

Graduanda em Licenciatura em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Estadual do Maranhão - Campus Presidente Dutra. Bolsista de Iniciação Científica da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão - FAPEMA. E-mail: liz.lanne440@gmail.com

LUAN SABINO SIQUEIRA

Mestrando em Estudos de Literatura, pela Universidade Federal Fluminense. Graduado no curso de licenciatura em Letras - Português/ Literaturas, também pela Universidade Federal Fluminense, com passagem pela Universidade do Porto como bolsista Capes. Atualmente desenvolve pesquisa sobre dramaturgia negra e teatro brasileiro sob orientação do Professor Doutor André Dias. E-mail: luansabino20@gmail.com

MARIA GIZELLE CARDOSO PINHEIRO

Graduada em Licenciatura em Letras Língua Portuguesa e Literaturas da Língua Portuguesa (2022), pela Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL). Pós-graduanda em Teoria da Literatura e Produção Textual pela Universidade Focus (2023) E-mail: mariapinho.20180002591@uemasul.edu.br

MARIA LÍVIA FERREIRA DOS SANTOS

Licenciada e bacharel em Geografia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pedagoga pela Faculdade de Ciências da Bahia. Especialista em Educação com ênfase em Gênero e Direitos Humanos pela Universidade Federal e em Mídias na Educação pela Universidade do Sudoeste da Bahia. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens pela Universidade do Estado da Bahia e doutoranda por este mesmo programa. Colabora na coordenação e atua como articuladora de área e professora de Geografia e Atualidades no coletivo Quilombo Educacional Gbesa, professora de Geografia do pré-vestibular popular indígena Jenipapo Urucum. Coordenadora Pedagógica da Rede Estadual da Bahia NTE -26. Integrante dos Grupos de Pesquisa: Estudos de produção e recepção em culturas e linguagens e Sankofa: panafricanismos, negritude e subalternidades. Pesquisadora bolsista e investigadora das temáticas relacionadas à educação, avaliação da aprendizagem, direitos humanos, gênero, identidade, cidades, produção do espaço urbano. E-mail: marialiviageo@gmail.com

MÁRCIA RIOS DA SILVA

Márcia Rios da Silva, docente da Universidade do Estado da Bahia, cursou o doutorado em Letras na UFBA, na área de Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, e realizou o pós-doutorado na PUC-RS. É licenciada em Letras pela Universidade Federal da Bahia, onde também cursou o Mestrado na área de Teoria da Literatura. Tem experiência profissional e acadêmica na área de Letras, com foco em Teoria da Literatura e Estudos de Culturas, e desenvolve pesquisas sobre recepção de público e de crítica especializada, escritas biográficas, identidades e ensino de literatura. Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens/UNEB nos períodos de 2006- 2010 e 2016-2020. Tem livros organizados com outros pesquisadores e escreve

ensaios e artigos para revistas especializadas na área de estudos literários e culturais. Tem participação efetiva em eventos acadêmicos e em 2006 publicou o livro *O rumor das cartas*; um estudo da recepção de Jorge Amado, pela Editora da UFBA, originalmente sua tese de doutoramento. E-mail: marciarios885@gmail.com

MÁRCIA GOMES

Márcia Gomes é doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Università Gregoriana - Roma/Itália (2002), com pós-doutorado pela Universitat Autònoma de Barcelona/Espanha (2011), e mestre em Comunicación (1995) pela Pontifícia Universidad Javeriana - Bogotá, com estágio de mestrado sanduíche pela Universidad Iberoamericana - México. Socióloga, formada pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-RIO, e coordenadora do grupo de pesquisa “Mídia e mediações comunicativas da cultura” (UFMS/CNPq), é professora da Pós-graduação em Comunicação e do Curso de Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso Sul - UFMS. E-mail: marcia.gomes@ufms.br

ORLANDO JOSÈ DE SOUSA LEITE

Graduando em Licenciatura em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Estadual do Maranhão - Campus Presidente Dutra. Bolsista de Iniciação Científica da Universidade Estadual do Maranhão. E-mail: osousa351@gmail.com

PEDRO DORNELES DA SILVA FILHO

Doutorando (Literatura comparada) e Mestre (Literatura brasileira e Teoria literária) pelo Programa de pós-graduação em Estudos de Literatura da UFF (Universidade Federal Fluminense) /Niterói-RJ; Especialista em Literatura, memória cultural e sociedade, pelo IFF (Instituto Federal de Educação, Ciência e tecnologia)/Campos dos Goytacazes- RJ; Graduado em Letras (português/literaturas) pela FAFIMA (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé)/ Macaé-RJ; Professor de Língua portuguesa e Literatura da educação básica (Ens. fundamental II) na rede municipal de Rio das Ostras-RJ e da rede privada de ensino (Ens. médio e Pré-Vestibular). E-mail: dorneles.pedro@hotmail.com

RICARDO OLIVEIRA DE FREITAS

Professor Titular Pleno da Universidade do Estado da Bahia - UNEB. Professor Permanente no Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens - PPGEL, da UNEB, e do Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL, da Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC. Doutor em Comunicação e Cultura - UFRJ (2002). E-mail: ricofrei@gmail.com

RILDO DE DEUS E MELO JÚNIOR

Mestrando em Literatura e Interculturalidade na Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI); pós-graduando em História da Literatura na UNIVISA com previsão de conclusão para dezembro de 2021; estudante em formação Lato Sensu de Arteterapia e Linguagens Corporais no Traços - Estudos em Arteterapia desde Abril de 2015, com término previsto para dezembro de 2021. Graduado em Filosofia-

Licenciatura na Universidade Federal de Pernambuco. Desempenhou atividades de pesquisa no Programa de Manutenção Acadêmica, da PROAES, no período de 04 de maio de 2010 até 17 de fevereiro de 2016, cumprindo carga horária de 12 horas semanais. Professor voluntário no projeto de extensão CAVest: um passo para a Universidade; foi professor no EJA Novo Milênio Vitória de Santo Antão - PE e na Escola de Referência Santa Terezinha - atualmente ministra aulas de Filosofia e Sociologia na EREM-COT - Tuparetama-PE E-mail: rildedeus@gmail.com

RHUSILY REGES DA SILVA LIRA

Doutoranda em Letras - área de concentração: Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí. Mestra em Letras área de concentração em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí - UFPI; Graduada em Letras - Português pela Universidade Estadual do Maranhão - UEMA. É integrante do Núcleo de Estudos em Neorregionalismo, Imaginário e Narratividade - NENIN. Bolsista de Doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Piauí - FAPEPI. E-mail: rhusily19@gmail.com

SENYRA MARTINS CAVALCANTI

Professora da Universidade Estadual da Paraíba, Mestre em Sociologia (UEPB) e Doutoranda em História Contemporânea (Universidade de Coimbra), Investigadora Colaboradora do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século 20 (CEIS20 - UC) e Membro do Comitê de Ética na Pesquisa com Seres Humanos da UEPB. E-mail: senyra.cavalcanti@gmail.com

VANESSA MASSONI DA ROCHA

Vanessa Massoni da Rocha é professora de Literaturas francófonas no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, com atuação no PPG de Estudos de Literatura. Desenvolve a pesquisa acadêmica “Narrativas do avesso e avesso da História: vozes da (pós)colonialidade nas Antilhas francesas e no Brasil”. Idealizadora e co-organizadora do Encontro Literatura, História e Pós-colonialidade e do Seminário Internacional de Literaturas Caribenhas. Dentre suas mais recentes publicações, destacam-se “Escreva-me e te direi quem és: fazer epistolar e suas facetas em *Os romances da Bahia*, de Jorge Amado” (Revista *O eixo e a roda*, 2021), “Du fond des casseroles' à la table: l'art gastronomique et les saveurs identitaires chez Simone Schwarz-Bart et Jorge Amado” (Revista *RELIEF*, 2021) e “Vulnerabilidade social e criminalidade: diálogo romanescos entre *Mar morto*, de Jorge Amado, e *Le gang des Antillais*, de Loïc Léry” (Revista *Caligrama*, 2020). E-mail: vanessamassonirocha@gmail.com



O ABC DE JORGE AMADO:
ENSAIOS CRÍTICOS SOBRE
A LITERATURA AMADIANA

Douglas De Sousa
Rhuilly Lira
(Organizadores)

Este livro *O ABC de Jorge Amado: ensaios sobre a literatura amadiana* apresenta estudos críticos do universo ficcional do escritor que representou o século XX por meio de personagens peculiares, espaços, temas sociais, políticos e culturais do Brasil e dos brasileiros. Estudar e ler Jorge Amado é adentrar a um carrossel colorido de aspectos identitários – desde comportamentos às visões de mundo – e culturais, que ainda estão presentes na contemporaneidade pela ousadia de um autor. Os textos resgatam a perspectiva irreverente do escritor, que sugere, em diversas passagens, que os personagens populares estão distantes do conjunto moral da classe burguesa. A centralidade de personagens marginais libertários representa uma quebra com a moralidade convencional e são categorizados pela crítica como reflexo do ponto de vista das classes sociais marginalizadas, de como elas resistem com as suas próprias limitações pelas histórias que anteriormente eram pouco abordadas na literatura.

Os ensaios aqui reunidos são resultados do processo de identificação dos autores e autoras como brasileiros e brasileiras e também estudiosos/as da crítica e literatura amadiana, emergindo reflexões que nos apontam para possibilidades de estudos inesgotáveis de sua escrita.

A literatura de Jorge Amado retrata o Brasil em sua formação e projeta um país futuro. Por meio da escrita deste autor baiano é possível vislumbrar a criação de uma nação que busca sua própria identidade e autoafirmação em meio a outras literaturas já estabelecidas, sem receio de se mostrar ao mundo e, principalmente, de criar e ousar.

