



III WEBINÁRIO
ESTUDOS
AMADIANOS:
110 ANOS DE
NASCIMENTO DE
JORGE AMADO

Gildecide Oliveira Leite
Filismina Fernandes Saraiva
Thiago Martins Caldas Prado
(Organizadores)

**III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS:
110 ANOS DE NASCIMENTO DE
JORGE AMADO**

ORGANIZAÇÃO

Gildecil de Oliveira Leite
Filismina Fernandes Saraiva
Thiago Martins Caldas Prado

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS: 110 ANOS DE NASCIMENTO DE JORGE AMADO

© Copyright 2022 by autores e autoras

ORGANIZAÇÃO DOS ORIGINAIS
Portuário Atelier Editorial

EDITOR
João Vanderlei de Moraes Filho

REVISORA
Bruna Leite

DIAGRAMADOR
Pablo Rios

CAPISTA
Nilo Cerqueira

ARTE DA CAPA
Jane Hilda

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

III Webinário estudos amadianos : 110 anos de nascimento de Jorge Amado/
organização Gildeci de Oliveira Leite, Filismina Fernandes Saraiva, Thiago
Martins Caldas Prado - 1. ed. - Cachoeira, BA: Portuário Atelier Editorial, 2022.

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-87306-10-0

1. Amado, Jorge, 1912-2001 2. Amado, Jorge, 1912-2001 - Apreciação crítica
3. Literatura brasileira I. Leite, Gildeci. II. Saraiva, Filismina Fernandes. III.
Prado, Thiago Martins Caldas.

22-134120

CDD-869.909

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira: Apreciação crítica
869.909

Aline Grazielle Benítez - Bibliotecária - CRB-1/3129



www.portuarioateliereditorial.com

Cachoeira – Recôncavo da Bahia - Brasil

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO**

Adriana dos Santos Marmorini Lima
REITORA

Dayse Lago de Miranda
VICE-REITORA

Rosane Vieira
PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO

**EDITAL Nº 024/2022 / PROJETO CONTEMPLADO
III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS**

ORGANIZAÇÃO DO LIVRO

Gildecilene de Oliveira Leite
Filismarina Fernandes Saraiva
Thiago Martins Caldas Prado

CONSELHO EDITORIAL

Adeílton Manoel Pinho (UEFS)
Cândida Andrade de Moraes (UFRB)
Carla Patrícia Bispo de Santana (UNEB)
Cid Seixas (UFBA)
Maria da Conceição Pinheiro Araújo (IFBA)
Ricardo Tupiniquim Ramos (UNEB)

COORDENAÇÃO GERAL

Prof. Dr. Gildeci de Oliveira Leite (UNEB)

Prof. Dr. Adeíto Pinho (UEFS)

Prof. Dr. Aleilton Fonseca (UEFS)

Prof. Ma. Filismina Fernandes Saraiva (UNEB)

Prof. Dr. Flávio Gonçalves (UESC)

Prof. Dr. Joabson Lima Figueiredo (UNEB)

Prof. Ma. Malane Apolônio da Silva (UNEB)

Prof.^a Dr.^a Márcia Rios da Silva (UNEB)

Prof. Dr. Marcos Aurélio dos Santos Souza (UNEB)

Prof. Dr. Ricardo Tupiniquim Ramos (UNEB)

Prof.^a Dr.^a Rosana Patrício Ribeiro (UEFS)

Prof. Dr. Thiago Prado (UNEB)

PLENO DA EQUIPE EXECUTORA

Prof.^a Ma. Diane Nascimento de Oliveira
(Doutoranda PPGEL-UNEB)

Ediane dos Santos Novaes
(Bolsista de IC - Iniciação Científica UNEB até ago. 2022)

Prof.^a Gabriela Hermes Dourado Neves
(Escola do Campo de Ibititá - Mestranda/PPGEAFIN –UNEB)

Prof.^a Janaína Oliveira Barros
(Colégio Estadual de Seabra)

Prof. Me. Marcella Maria Leite Sá
(CEEP em Gestão e Negócios Letice Oliveira Maciel - Seabra)

Prof.^a Maria Joselma Ferreira Noronha Santos
(Colégio Estadual de Seabra)

Prof.^a Marta Cristiane Oliveira da Silva
(Ativista Cultural)

Prof. Me. Odílio da Silva Santos
(Técnico UNEB)

Taísa Maria Souza
(Bolsista de IC – Iniciação Científica UNEB até ago. 2022)

BOLSISTA EDITAL 022/2022

Natália Silva Araújo

BOLSISTAS EDITAL 024/2022

Daniele Souza de Alcântara Sodré

Raiane Barreto Alves

BOLSISTAS DE OUTROS EDITAIS

EDITAL 018/2022

Isabela dos Santos Cavalcante

Jaíne Alcântara Pereira

EDITAL 046/2022

Ataídes Miguel da Silva

Carla Novais

SIGNATÁRIOS / PARCERIAS / APOIOS

COORDENAÇÃO GERAL

Grupo de Pesquisa Crítica Literária e Identidade Cultural (CLIC)
- Coordenação sediada na UNEB (Universidade do Estado da Bahia)

SIGNATÁRIOS

EICon

Grupo de Pesquisa Estudos Interdisciplinares sobre Contemporaneidade

FCJA

Fundação Casa de Jorge Amado

Casa do Rio Vermelho

MPEJA - UNEB

Universidade Estadual da Bahia
Mestrado Profissional em Educação de Jovens e Adultos

PPGEL - UNEB

Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens

PPGL - UNEB

Programa de Pós-Graduação em Letras - Teixeira de Freitas

PPGEAFIN - UNEB

Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras

PROGEL - UEFS

Universidade Estadual de Feira de Santana
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

PPGH - UESC

Universidade Estadual de Santa Cruz
Programa de Pós-Graduação em História

PPGL - UESC

Programa de Pós-Graduação em Letras e Representações

CRELL

Grupo de Pesquisa Cultura Resistência Etnia, Linguagem e Leitura
Coordenação sediada na Universidade do Estado da Bahia

GELC

Grupo de Pesquisa em Estudos Literários Contemporâneos
Coordenação sediada na UEFS

ALB

Academia de Letras da Bahia

ALITA

Academia de Letras de Itabuna

ALI

Academia de Letras de Ilhéus

ALA

Academia de Letras de Aracajú

CiFEFiL

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

**Center for Global and International Studies, University of
Kansas**

APOIO CULTURAL
Companhia das Letras na Educação

APOIO ATRAVÉS DO EDITAL 024/2022 - UNEB
PROEX (Pró-Reitoria de Extensão) UNEB

APOIO INSTITUCIONAL
Prefeitura Municipal de Seabra - Bahia
Prefeitura Municipal de Salvador - Bahia
(Apoio Institucional através da Casa do Rio Vermelho)
EDITUS (Editora da Universidade Estadual de Santa Cruz)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO - 110 ANOS DE JORGE AMADO Prof. Dr. Gildeci de Oliveira Leite (PPGEL/MPEJA)	19
HOMENAGENS A CYRO DE MATTOS	21
A EXALTAÇÃO DA EXPERIÊNCIA: INÉDITOS “NESSES RUMORES E MARES”, EM CANTO ATÉ HOJE, DE CYRO DE MATTOS Heloísa Prazeres	23
CYRO DE MATTOS – UMA OBRA DE MULTIPLICIDADE, LITERATURA, HISTÓRIA, CARNAVALIZAÇÃO, ANCESTRALIDADE, MITOLOGIA AFRO-BRASILEIRA Maria de Lourdes Netto Simões	30
LITERATURA, HISTÓRIA, CARNAVALIZAÇÃO, ANCESTRALIDADE, MITOLOGIA AFRO-BRASILEIRA.	37
CANDOMBLÉ E DIREITOS HUMANOS NA LINHA DE FRENTE DAS LUTAS DO OBÁ DE XANGÔ DA BAHIA: UM CAPÍTULO NOS 100 ANOS DO PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO Alex Pereira de Araújo	39
UMA NOITE VORAZ COM OS CAPITÃES: APROXIMAÇÕES HISTÓRICAS E VIVÊNCIAS SIMILARES ENTRE OBRAS CONTEMPORÂNEAS E <i>CAPITÃES DA AREIA</i> Brenda Viana Feitosa, Caio Matheus de Jesus Pinheiro, Gildeci de Oliveira Leite	55
A BAHIA NUMA <i>TENDA DOS MILAGRES</i> Cyro de Mattos	68
CARNAVALIZAÇÃO: A DENÚNCIA SOCIAL EM OS <i>VELHOS MARINHEIROS</i> DE JORGE AMADO Denise Dias	77

CAMINHOS DE FALA E LUGARES DE ESCUTA DO REALISMO ANIMISTA EM JORGE AMADO Fábio Rodrigo Penna	94
DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA: DON'ANINHA DE <i>CAPITÃES DA AREIA</i> (1937) E A MÃE-DE-SANTO MÃE ANINHA Filismina Fernandes Saraiva, Nerivaldo Alves Araújo	111
ORIXÁS DE <i>JUBIABÁ</i> Gildeci de Oliveira Leite	123
UM BAIANO ROMÂNTICO E SENSUAL N'O PAÍS DO CARNAVAL Gilfrancisco	139
ROSENDA ESTÁ DANÇANDO: SOBRE O AMOR EM <i>JUBIABÁ</i> DE JORGE AMADO Guilherme Barbosa Gomes Figueiredo Filho	149
AS ESCOLHAS DISCURSIVAS DO NARRADOR DE <i>CAPITÃES DA AREIA</i> , DE JORGE AMADO Jean Araújo	165
BALDUINO E ARCHANJO: MESTIÇAGEM, ANCESTRALIDADE E PENSAMENTO RACIOLÓGICO Marcos Aurélio dos Santos Souza	174
DE QUE VALE A VIDA DA GENTE? Marcus Vinicius Santana Lima Almeida	189
<i>CAPITÃES DA AREIA</i> E <i>JUBIABÁ</i> : ROMANCES DE JORGE AMADO, SOB A PERSPECTIVA DA LITERATURA E HISTÓRIA: REFLEXÕES SOBRE O CONTEXTO SOCIAL ATUAL Odílio da Silva Santos, Poliana Pereira Dantas	203
O <i>PROFESSOR</i> E OS LIVROS: LEITURA E RECEPÇÃO EM <i>CAPITÃES DA AREIA</i> (1937) Rebeca Fabiana Ferreira da Silva Santos, Oton Magno Santana dos Santos	214

O DESAFIO DUMA DUPLA INTERPRETAÇÃO: AS TRADIÇÕES AFRO-BAIANAS NA FICÇÃO AMADIANA E EM SUAS TRADUÇÕES PARA O ITALIANO	
Tiziana Tonon	226
LA SFIDA DI UNA DOPPIA INTERPRETAZIONE: LE TRADIZIONI AFRO-BAIANE NELL'OPERA DI JORGE AMADO E NELLE SUE TRADUZIONI IN ITALIANO	
Tiziana Tonon	244
IDENTIDADES, CULTURA E RECEPÇÃO	261
<i>SONETO DO AMOR IMPOSSÍVEL: A PRESENÇA DA ALTERIDADE NA DIVERSIDADE EM O GATO MALHADO E A ANDORINHA SINHÁ: UMA HISTÓRIA DE AMOR</i> , DE JORGE AMADO	
Aline Santos de Brito Nascimento	263
JORGE AMADO E IMAGINÁRIOS BAIANOS: UMA HISTÓRIA PEDAGÓGICA INTER-AMERICANA	
Charles A. Perrone	278
JORGE AMADO E OS IMPASSES DO MÉTODO DESCRITIVO NATURALISTA	
Evandro José dos Santos Neto	287
A EXPERIÊNCIA DO OUTRO E AS FIGURAÇÕES IDENTITÁRIAS EM <i>A DESCOBERTA DA AMÉRICA PELOS TURCOS</i> , DE JORGE AMADO	
Heloísa Prazeres	304
ANALOGIAS ENTRE NECROPOLÍTICA, COVID -19 E AS RELAÇÕES ENTRE VIDA E MORTE NA OBRA AMADIANA <i>CAPITÃES DA AREIA</i>	
Maria Angélica Rocha Fernandes	315
REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA SALVADOR DE JORGE AMADO: O TRABALHO DE GANHO COMO ESTRATÉGIA DE SOBREVIVÊNCIA	
Maria Lívia Ferreira dos Santos, Márcia Rios da Silva	325

REPRESENTAÇÕES DA SAGA DE CANUDOS EM <i>SEARA VERMELHA</i> , DE JORGE AMADO Maria Raimunda Oliveira de Carvalho, Márcia Rios da Silva ...	339
JORGE AMADO NAS PÁGINAS DO <i>NEW YORK TIMES</i> Paula Sperb	354
A DUPLICIDADE COMO ALTERNATIVA DE NEGOCIAÇÃO CULTURAL E TRANSGRESSÃO POLÍTICA: LEITURAS POSSÍVEIS EM JORGE AMADO <i>PÓS-GABRIELA</i> Pedro Dorneles da Silva Filho	370
A EFERVESCÊNCIA DO IMAGINÁRIO AMADIANO NO CONTO <i>O MILAGRE DOS PÁSSAROS</i> Rita Olivieri-Godet	383
A ILUSTRAÇÃO COMO ELEMENTO DE COMPOSIÇÃO DO PROJETO ESTÉTICO-LITERÁRIO AMADIANO Tatiane Almeida Ferreira	399
CACAUS	419
<i>CACAU</i> , CACAUS – REPRESENTAÇÃO/INTERPRETAÇÃO DO MUNDO DO HOMEM RURAL BRASILEIRO João Paulo Ferreira dos Santos	421
DE <i>CACAU</i> (1933) A <i>SÃO JORGE DOS ILHÉUS</i> (1944): A NOÇÃO DE “MEMÓRIA DA RECEPÇÃO CRÍTICA” NO PRIMEIRO CICLO DA LITERATURA AMADIANA José Otávio Monteiro Badaró Santos, Marcello Moreira	435
IDENTIDADE E CULTURA DA REGIÃO CACAUEIRA NO IMAGINÁRIO METAFÓRICO JORGEAMADIANO EM <i>TERRAS DO SEM-FIM</i> E <i>SÃO JORGE DOS ILHÉUS</i> Juciene Silva de Sousa Nascimento	454
ORGANIZADORES	473
AUTORES	476

AGRADECIMENTOS

A Jorge Amado por sua existência!

A todos os parceiros e parceiras!

À UNEB

Axé!

Boa leitura!

APRESENTAÇÃO

Brasil, Itália, França e Estados Unidos da América, através de alguns de seus pesquisadores e pesquisadoras celebram neste livro os 110 anos de nascimento de Jorge Amado. São mais de duas dezenas de artigos produzidos em língua portuguesa, sendo um deles também em língua italiana, enfocando diversos aspectos da obra do filho de Oxóssi e ministro de Xangô, patrono dos intelectuais.

A divisão dos capítulos levou em consideração, como é de se esperar, afinidades temáticas, contudo, também poderia ser adotada a disposição em ordem alfabética, afinal alguns podem encontrar motivos para a realocação deste ou daquele texto para este ou aquele capítulo. As linhas são tênues, apesar de demarcadas em escritas a partir das relações literatura e história; da carnavalização; ancestralidade; mitologia afro-brasileira; outros aspectos identitários e especificamente o cacau e sua saga.

Enfim, são aspectos que merecem nota e que certamente irão ser melhor entendidos com as leituras verticalizadas de diversos interessados em literatura ou simplesmente por quem gosta de Jorge Amado ou ainda tem vontade de conhece-lo um pouco mais sob outros olhares leitores. Contudo, cabe ainda comentar o primeiro capítulo deste livro, a merecida homenagem ao escritor Cyro de Mattos. A iniciativa segue o espírito amadiano de afeto aos pares, então Cyro, dono de vasta e vária produção literária além de ser um dos autores que aqui escreve sobre Jorge Amado, possui um capítulo a ele dedicado. Neste brevíssimo ato

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

de entrega desta obra coletiva, vale ressaltar a estreita ligação deste livro com os projetos “III Webinário Estudos Amadianos”, “Xangô, a corte de orixás, inquices e vodus: experiências poéticas e narrativas” e “Baianidades: literatura, identidade, memória, história”, todos em suas dimensões de ensino, pesquisa e extensão sediados na UNEB.

Boa Leitura e Axé!

Bahia, setembro de 2022.

Prof. Dr. Gildeci de Oliveira Leite (PPGEL/MPEJA)

**HOMENAGENS
A CYRO DE MATTOS**

**A EXALTAÇÃO DA EXPERIÊNCIA:
INÉDITOS “NESSES RUMORES E MARES”, EM CANTO
ATÉ HOJE, DE CYRO DE MATTOS**

Heloísa Prazeres

“o poema é o meu lugar
onde tudo arrisco.”
(Cyro de Mattos)

Saúdo com admiração o mestre apaixonado pela Literatura e pela Língua Portuguesa. Nesses últimos anos, leio com regularidade a sua poesia de conexão com o mundo imaginativo, cuja metáfora “rumores”, aqui se associa a variedade de sentidos, que o eu poético enumera, “flor e vento”; “sonho e música”; mundo além da aparência, enunciado como estado de poesia (*cf.* MATTOS, 2020, “O milagre da poesia”, p. 414).

A divisão de “Nesses rumores”, inicia-se com a compreensão sobre sua poética, por meio do recurso da metalinguagem, traduzido nos poemas, “Lugares”, “O milagre da poesia”, “Nesses rumores” e a “A poesia é um pássaro” (MATTOS, *op. cit.*, p. 415-416). Na coletânea inédita, de 93 poemas, da qual me ocupo, ora inserida na obra poética reunida (MATTOS, 2020), Cyro de Mattos cataloga o ambiente marinho, conforme anuncia nos títulos, I “Nesses rumores”, 44 poemas (MATTOS, *op. cit.*, p. 415-439) e II “Nesses mares”, 49 poemas (MATTOS, *op. cit.*, p. 439-465).

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

No alentado volume, *Canto até hoje* (2020), fruto do prêmio das Artes Jorge Portugal, Literatura, Editora Fundação Casa de Jorge Amado - Casa de Palavras, em comemoração aos 60 anos de atividade literária, pode-se acompanhar, na extensão de sua trajetória, inúmeras vozes críticas que a leram e se manifestaram.

Dessas, quero destacar três; a impressão do consagrado Mario da Silva Brito (BRITO *apud* MATTOS, 2020, p.33-34), que tenta inscrever sua poesia inaugural numa determinada tendência experimentalista, e conclui pela singularidade e refração desta a rótulos; também a antípoda desta conclusão, na voz do criador e conterrâneo, Jorge Amado (AMADO *apud* MATTOS, 2020, p.19), que o saúda e sabe, de cor, o sentido do seu canto espacial, localizado num universo de grapiunidade; e a leitura estrangeira, de Graça Capinha (CAPINHA *apud* MATTOS, 2020, p.393-396), que desejo comentar um pouco mais, pois, com esta, coincide aquilo que venho observando sobre o seu universo de criação, desde 2015, quando li, com finalidade de comentário, o seu potente projeto *Poemas da terra e do rio* (*cf.* PRAZERES *apud* MATTOS, 2015, p 11-20).

Concluiu Graça Capinha, que a poesia de Cyro de Mattos remete ao que se vê, e ao que se consagra, e, talvez, por isso, a comunicação dos sentidos de sua poética seja transparente, metaforizada por meio de uma poesia da natureza da Terra e das Águas e do meio ambiente, onde o poeta habita.

Tal percepção, segundo supenho, dá-se de modo instantâneo, e há, na voz que poeticamente se comunica com o seu público, uma atitude ideológica, um reclamo a favor da celebração do lugar.

Gaston Bachelard, em *A poética do devaneio* (2018), adverte: o devaneio poético é cósmico; a imagem poética é uma imagem nova, atual, presente, separada de todo o passado. Chega-se à constatação de

que só é possível reter a atividade imaginativa por meio do devaneio - atividade psíquica manifesta. Também a Fenomenologia teoriza sobre o reconhecimento do mundo tal como é, antes de qualquer retorno - processo de percepção, captura a respectiva transformação imaginativa – que a linguagem literária dá conta (*cf.* BACHELARD, 2018, p.14).

Intui-se que o poeta poderá desenhar e colorir painéis - principalmente solucionados em quadras simples, canções de métrica livre, forjando linguagem, como fonte de sentido e ordem num mundo desordenado.

Nas folhas o vento.
Da mãe-natureza abano.
Carícia de lenço.
(MATTOS, *op. cit.*, “Haicais”, p. 421).

Bem assim, sua *ecopoética* (CAPINHA *apud* MATTOS, 2020, p. 396), reduto detentor de respostas alusivas ao lugar, à geografia, de onde fala o escritor, culminando num desenvolvimento, tanto de sua concepção de poesia quanto do universo da experiência humana. Registre-se a tendência a conduzi-la a visões singulares - tentativas de transcendência da dimensão limitada da experiência. Daí a epígrafe geral da seção em estudo. Cito-a, retirada do segmento do seu *Canto até hoje* (MATTOS, 2020), na abertura da divisão dos Inéditos “Nesses rumores e mares (MATTOS, 2020):

[...]
Viver não é necessário;
o que é necessário é criar.
Fernando Pessoa (*apud* MATTOS, 2020).

Quem conhece a poesia de Cyro de Mattos sabe que *a exaltação* a que me refiro, no título desta fala, é um traço predominante do

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

seu fazer, vital e literariamente voltado para a questão da existência e relacionado a um horizonte ético. O poeta mantém a relação essencial com a sua personalidade marcadamente constante de preocupação com a mudança, o sentido e o sentimento. Por isso, sugiro, Cyro de Mattos basicamente, como um “poeta exaltado” (e exaltador), que faz soar palavras num modo poético fundamentalmente verbal/oral, porque a sua poesia esclarece, pela voz, a procedência de onde ele cria, ou seja, no domicílio de determinada forma de vida imaginativa, da qual, temas recorrentes fluem:

A possibilidade de esquecimento o sobressalta, os poemas têm estrutura de listagem ou enumeração, que busca *fixar o mundo* para que não desapareça.

O melhor do eu lírico de Cyro de Mattos exalta um mundo de esperança difícil, mas de permanente, advertência para que as coisas se sustentem, permaneçam, evitando-se colapsos de fluxos naturais.

Pode-se dizer que o eu lírico exalta o mundo justamente porque sabe que sua solidez é tão evidente quanto sua inconsistência e leveza, sua falta de substância assusta. Daí o expurgo da inevitabilidade, que toma o símbolo da ave como mote:

[...]
gaivota, xô velha suja
gaivota, some-te porca
gaivota, bruxa na onda
gaivota vai e volta
(MATTOS, *op cit*, “Gaivota”, p.460).

Quando se associa o comportamento desta ave marinha à predação, ao cleptoparasitismo e ao oportunismo.

Na coleção de poemas em estudo, o que há de novo é um determinado lócus exclusivo para a proposição de histórias ou experiências,

os “rumores do mar”. O diálogo não é conosco, é com entidades que o poeta vê pelas lentes de sua poética, e que gravitam nos textos:

[...]
Bebo tudo do mistério
sem nunca ter chegado perto
(MATTOS, 2020. “Cercos das águas”, p. 454).

Refiro ainda o interesse que registra a escolha de suas metáforas, com base no poema que se distingue, na contracapa da obra reunida, quarto texto do segmento “Nesses Rumores”:

A poesia é um pássaro (MATTOS, *op. cit.*, “A poesia é um pássaro”, p. 416).

Nessa linha de experiências, que se reúnem e se acumulam de modo a formar um composto de textura, memórias e emoções, certamente, de modo a ativar princípios igualitários, que animem a sua poesia, entendo que se construa o alicerce espiritual, espécie de transcendentalismo, que celebra a humanidade e a natureza. Elementos dessas duas esferas podem ser detectados em louvação,

Pela enseada de flor, luz e magia
O litoral ventava turmalinas
Ao menino bebedor de poesia
Que falava com as nuvens nas colinas
(MATTOS, *op. cit.*, “O Marinheiro”, p.457-458).

Sugiro que se entra no universo de Cyro de Mattos, no campo de uma lírica, na qual, a sinestesia, as imagens visuais, principalmente, são os recursos em que o poeta investe com consciência autoral. Na euforia que sente e expressa o eu lírico “Nesses mares”, lócus “todo azul”, onde se evoca a totalidade (MATTOS, 2020, p.439-465).

Tal perspectiva manifesta-se e a memória presentifica a linha evocativa, referindo a sua própria experiência [...] menino bebedor de poesia/ Que falava com as nuvens nas colinas.” (MATTOS, *op. cit.*, “O Marinheiro”, p.457).

Propõe-se, pois, a ideia de que a natureza é reveladora, aí aparecendo, consistentemente, em seu esplendor, complexidade e vastidão, isto é, a natureza dá testemunhos. Como todos os escritores que já tentaram descrever sua geopoética a luta para articular quem ele seja, é vitoriosa, e se anuncia na epígrafe:

Ilumino-me
de imenso
Ungaretti

(MATOS, 2020, “Salinas”, p. 463).

Aprecie-se a sua autodescrição. Voz mais positiva e afirmativa que ele encontra e utiliza para compartilhar o entusiasmo: “Ilumino-me/ de imenso”. Os poetas que vivem em reverência e adoração, experimentam este estado de não-vazio, preenchimento pela percepção de seu engrandecimento pela poesia. Os encontros de Cyro de Mattos com a majestade, colocando o pronome de primeira pessoa, da epígrafe de Ungaretti, capitaliza a referência.

Porque envolver-se na arte é uma atitude que se encontra na mais alta tradição, quando se abrem as profundezas do ser interior para a realidade e se encontra a poesia no centro. Em suas palavras: “Sem essa alquimia do verbo que se faz revelação, não me torno sequer menino, não aceno para as coisas da vida que se foi [...]” (MATTOS, 2022, “Como é ser escritor”). Toda poesia lida nos Inéditos constitui-se como clara assunção da simplicidade e recusa de grandeza pessoal “Nesse instante de flor/a subir pelas espumas/mínimos amantes. ” (MATTOS, *op cit.*, p. 453); que, de outra forma, de algum modo, esmagaria a percepção privilegiada do instante aí preservada.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. [Antípoda]. *In*: MATTOS, Cyro. **Canto até hoje**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2020. p. 19.
- BACHELARD, Gaston. Introdução. *In*: BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018. p. 1-26.
- BRITO, Mario da Silva. [Impressões]. *In*: MATTOS, Cyro. **Canto até hoje**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2020. p.33-34.
- CAPINHA, Graça. [Leitura estrangeira]. *In*: MATTOS, Cyro. **Canto até hoje**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2020. p. 19, 396.
- CAPINHA, Graça. [Vozes]. *In*: PRAZERES, Heloísa Prata e. **Poemas da terra e do rio**. Tradução de Fred A. Ellison. Edição bilingue. Ibicaraí: Via Litterarum, 2015. p. 131.
- MATTOS, Cyro de. **Canto até hoje**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2020. 800 p.
- MATTOS, Cyro de. **Guitarra de Salamanca, poesia**. Edição bilingue português-espanhol. Madrid: Editorial Verbum, 2022. p. 453.
- MATTOS, Cyro de. O Marinheiro. *In*: MATTOS, Cyro. **Canto até hoje**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2020. p.457-458.
- MATTOS, Cyro de. Salinas. *In*: MATTOS, Cyro. **Canto até hoje**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2020. p. 463.
- MATTOS, Cyro de. A poesia é um pássaro. *In*: MATTOS, Cyro. **Canto até hoje**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2020. p. 415 - 416.
- MATTOS, Cyro de. O Marinheiro. *In*: MATTOS, Cyro. **Canto até hoje**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2020. p.457.
- MATTOS, Cyro de. Cerco das águas. *In*: MATTOS, Cyro. **Canto até hoje**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2020. p.454.
- MATTOS, Cyro de. Coqueiro. *In*: MATTOS, Cyro. **Canto até hoje**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2020. p. 421.
- MATTOS, Cyro de. Gaivota. *In*: MATTOS, Cyro. **Canto até hoje**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2020. p. 460.
- MATTOS, Cyro de. Haicais. *In*: MATTOS, Cyro. **Canto até hoje**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2020. p. 421.
- MATTOS, Cyro de. Natureza. *In*: MATTOS, Cyro. **Canto até hoje**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2020. p. 430.
- PESSOA, Fernando. [Poema]. *In*: MATTOS, Cyro. **Canto até hoje**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2020. p. 421.
- PRAZERES, Heloísa Prata e. Prefácio. *In*: MATTOS, Cyro. **Poemas da terra e do rio**. Tradução de Fred A. Ellison. Edição bilingue. Ibicaraí: Via Litterarum, 2015. p.11-20.

CYRO DE MATTOS: UMA OBRA DE MULTIPLICIDADE LITERATURA, HISTÓRIA, CARNAVALIZAÇÃO, ANCESTRALIDADE, MITOLOGIA AFRO-BRASILEIRA

Maria de Lourdes Netto Simões

Como todos sabemos, este **III Webinário** comemora o nascimento de Jorge Amado. Com intenção de trazê-lo também para este momento, tomo as suas palavras na Academia Brasileira de Letras, para iniciar a minha intervenção nesta mesa que homenageia o escritor Cyro de Mattos. Naquela ocasião, Jorge Amado disse:

“Cyro de Mattos, uma personalidade forte e original [...] a condição humana dos personagens que surgem de seu conhecimento e emoção, nada tem de artificialismo. [...] O autor de *Os Brabos* pisa chão verdadeiro, toca a carne e o sangue dos homens, em sombras e abismos”. (CONVIVIUM, 1982)

Quando dou a esta minha fala o título *Cyro de Mattos – uma obra de multiplicidade*, lembro de Ítalo Calvino que, ao pensar a linguagem para este milênio, disse sobre a *multiplicidade*: “o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo” (CALVINO, 1988, p. 27).

“Visão pluralística e multifacetada do mundo”... como vejo isso na sua obra para dizê-la uma obra de multiplicidade, Cyro de Mattos?

Acompanho a sua trajetória desde longa data. Lembro que publiquei uma primeira leitura de *Os Brabos*, na revista *Convivium*, de São Paulo, em 1982. Desde aí, foram muitos outros estudos que, naturalmente, não cabe aqui citar.

Como todos sabemos, escritor sul-baiano das terras do cacau (Itabuna-Bahia), você tem a estatura conferida pelo trabalho da escrita que desenvolve desde 1966, quando, ainda estudante, fez a sua primeira publicação, no suplemento literário do Jornal da Bahia: o conto “A Corrida”.

Daí, não mais parou... É traduzido em vários idiomas; publicado e premiado nacional e internacionalmente Laureado e premiado em mais de 40 concursos. Merecidamente, está no alentado livro *Escritores Brasileiros do Século XX – um testemunho crítico*, da ensaísta Nelly Novaes Coelho, publicado em 2013.

A sua obra se universaliza pela força da sua linguagem, por sua abrangência temática quando, partindo do regional, alcança questões universais.

Você tem afirmado, em várias entrevistas e depoimentos, que desenvolve atividade literária com base num imaginário centrado na região em que nasceu e vive.

E assim é! Tematicamente, a sua obra tem como foco você a região do cacau, sua terra e sua gente; sua cultura, sua ecologia, sua vida... Entretanto, a sua raiz grapiúna não o limita; antes, o multiplica em exploração das várias nuances que a sua perspicaz sensibilidade faz com que enxergue as grapiunidades e o mundo.

Fernando Pessoa diz que “o poeta é um fingidor [...] chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”. Ao que os seus textos nos dizem, e você não tem negado, tem feito literatura fingindo a dor que deveras

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

sente. Assim é que escreveu livros infantis, em re-memórias da sua infância; escreveu ficção, a partir de vivências nas roças de cacau... É bem como no soneto que está em Cancioneiro do Cacau (MATTOS, 2002, p. 269), que peço licença para ler somente a primeira estrofe:

Dentro de mim, ressoa uma nação.
O clima que vem dela nas raízes
Se alimenta em razão verdes vozes
Do suor derramado pelo chão

Você, Cyro de Mattos, com o pé sempre fincado nestas terras do cacau, escrevendo para adultos e crianças, escreve linguagens múltiplas: prosa e poesia; temas urbanos e rurais; gêneros diversos: romance, conto, crônica, poesia, texto infantil... Enquanto intelectual, escreve também ensaios críticos e organizou antologias de vozes grapiúnas... Suportes diversos: livros, blogs, *whatsapp*, *facebook*. É expressão traduzida e com recepção em várias línguas. Como bem sinalizou Eduardo Portella, no prefácio a Cancioneiro do Cacau (2002), você “quando escreve o poema, narra; quando narra, jamais se afasta do sopro vital da poesia”.

Essa multiplicidade é a sua obra... e se justifica pela compulsão de que é tomado, como você próprio afirma no seu discurso ao receber, em 2013, o título de doutor *honoris causa* pela UESC: “é meu ser-estar no mundo, minha maneira de me ritmar com sentimentos e razões, transitar na solidão solidária que me faz um homem real” e reitera esse sentimento na bela crônica “Como é ser Escritor?”, divulgada no último dia 25 de agosto, dia do escritor. Também, há multiplicidade, quando são várias vozes de tempos diversos: do menino, do rapazote, do adulto e, mais recentemente, do idoso, que filosofa sobre o sentido da vida... “[...] como o vento, não ficamos, para isso fomos feitos, passamos, passamos” (MATTOS, 2022).

São olhares sobre o mundo de perspectivas múltiplas... de forma dialógica, polifônica, conforme pensamento bakhtiniano.

Na concretude da sua linguagem, a terra; na terra, a vida com o seu mistério de nascer, crescer e, inexoravelmente, morrer. E leio o poema:

O Trem

No último apito permaneceu
não ferrugem e fogo morto
de tristes trilhos no deserto
mas percurso infante de vagões
com bandeirolas e magas janelas
interligando pacíficas estações
repletas de surpresas esplêndidas.

MATTOS, 1981, p.47.

Preocupa-o a cobiça dos homens, geradora, até, de certo antropofagismo, a exemplo do que acontece nas terras do cacau. Os seus textos, transmitem a perplexidade sobre a incoerência dos homens, que

“continuam disputando o domínio das árvores dos frutos de ouro, e seguem indiferentes à presença daquele rio [...]”. PORTELLA, 1987, p.42.

A ironia ao poder e à cobiça transparece na força do seu discurso, numa terra onde os homens não percebam o feitiço do cacau. Não percebam que “felizes são aqueles que descobrem logo cedo que a vida não passa de uma armadilha [...] simples travessia” (Id, p.61).

E, ironicamente, constata a mudança dos tempos, dos paradigmas, dos valores sociais quando diz: não mais o “comando do revólver e do rebenque. Hoje somente cordeirismo sob os dizeres de ordem e progresso. É a nova lei, os novos rumos do vento” (Id, p.63).

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

Assim, há, por esses caminhos, no seu texto, Cyro de Mattos, não somente o sentimento do homem do cacau. Há, também, o sentimento do homem do mundo.

E são suas as palavras: “penso que a literatura é uma profissão da qual não pode fugir quem a abraçou como fundamento da vida”. Posso entender que você, Cyro de Mattos, caminha pela postura do autobiografismo, naquele sentido que lhe empresta Robbee-Grillet, da impressão subjetiva, da experiência vivenciada tornada ficcional. Nessa direção, a simplicidade da sua escrita revela a simplicidade que o ficcionista professa com a existência, tornando o anti-intelectualismo marca do seu discurso.

Edição comemorativa dos 60 anos da sua vida literária, a publicação - *Canto Até Hoje* (2020, pela Fundação Casa de Jorge Amado) que reúne a sua produção poética, é dedicado a *Mariza, a moça grapiúna de Ibicaráí*, companheira de toda a sua vida, a quem também peço permissão para estender esta homenagem.

Canto até Hoje é uma bela e imperdível reunião da sua poesia. Permita-me ler um trecho da orelha livro que, exemplarmente, sintetiza o trabalho:

Esse canto vasto ressoa seus enganos na infância como expressão da vida livre. Emerge das relações afetivas com um rio quando tinha as águas puríssimas e peixe em abundância. Sinaliza com a palavra enraizada no sul da Bahia quando assim ressalta com vigor a epopeia da civilização cacaeira, evocando o mistério e a solidão telúrica do homem nos confins. Mostra-se no amor com lampejos que eternizam a união de um homem e de uma mulher para o que vier na aventura contínua da vida. E, no elogio à ecologia, aponta o que é belo na flora e na fauna e o quanto é doloroso o que os homens vêm fazendo com a natureza. Com poemas de terreiro e orixás tem um modo encantatório de pensar o ne-

gro com suas crenças, costumes e ofensas [...]. Há, sempre, nessa poesia de ciclagem lírica, os se res e as coisas em suas essencialidades e afetos como formas do belo.

O seu último livro de poemas (2022), *Guitarra de Salamanca* acrescenta multiplicidade à sua obra, quando o seu olhar viajante apresenta uma edição bilingue e ilustrada, onde a poesia dialoga com a cidade de Salamanca.

Finalmente, a crônica publicada mês passado, em 28/06/2022, intitulada *Ternura*, sintetiza o seu pensar, quando diz: “É preciso viver a vida com ternura. Não importa que seja um pouco. Vale viver no tempo cativante que o dia oferta quando os seus ares se fazem verdes”.

E aqui, inspirada nessa bela crônica, deixo a nossa admiração e a nossa ternura para você, Cyro de Mattos!

Vida longa!!

Com o meu abraço amigo, Tica Simões

Ilhéus, em 8 de agosto de 2022.

REFERÊNCIAS

- AMBRÓSIO, Oscar. Arte como Esperança – Prefácio a **Canto até hoje**, de Cyro de Mattos. Salvador: Casa das Palavras, 2020.
- BAKHTINE, Mikhaïl. **Esthétique et théorie du roman** Trad. Daria Olivier. Paris: Gallimard, 1978.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COELHO, Nelly Novaes. **Escritores Brasileiros do Século XX – um testemunho crítico**. São Paulo: Letra Selvagem, 2013
- MATTOS, Cyro. **Cantiga Gapiúna**. São Paulo: GRD, 1981.
- _____. **Os Recuados**. Porto Alegre, TCHÉ, 1987.
- OS BRABOS. **Revista Convivium**, São Paulo, 1982.
- PORTELLA, Eduardo. “Cyro de Mattos: a palavra enraizada” - Prefácio a **Cancioneiro do Cacau**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- ROBBE-GRILLET, Alain. **Encontro em Hong- Kong**. trad. Mário Jacques. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1968.

**LITERATURA, HISTÓRIA,
CARNAVALIZAÇÃO,
ANCESTRALIDADE,
MITOLOGIA AFRO-BRASILEIRA**

CANDOMBLÉ E DIREITOS HUMANOS NA LINHA DE FRENTE DAS LUTAS DO OBÁ DE XANGÔ DA BAHIA: UM CAPÍTULO NOS 100 ANOS DO PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO

Alex Pereira de Araújo

1. LARÓYÈ, EXU: PERMISSÃO PARA COMEÇAR

Em se tratando da obra de um autor que produziu uma literatura que cultiva o povo que cultua o Axé¹, essa energia que move o cosmo, sinto-me na obrigação de saudar Exu, o orixá regente das trocas, do sexo [encontro carnal de corpos], da comunicação cuja boca fala pelo ifá. Ele, na tradição [diaspórica] jeje-nagô, também é responsável pela energia que move nossos corpos e tudo que é vivo no cosmo. Na cultura Bantu, é evocado como Pombajira (cf. Araújo, 2021a). Saudação feita para aquele que primeiro come na cultura do Axé, agora, posso dizer que o objetivo dessa minha exposição [oral] é tratar de questões ligadas às temáticas que envolvem o candomblé e os direitos humanos na obra do escritor Jorge Amado, meu conterrâneo, que militou desde às primeiras horas no Partido Comunista - Seção Brasileira da Internacional Comunista (PC-SBIC)².

1. O nosso anfitrião, sabiamente, forjou, com o fogo azul de Xangô, a expressão Literatura de Axé para tratar dessa forma amadiana de traduzir a nossa baianidade [bantu-] jeje-nagô; aqui, meu *Agô* ao professor Gildeci de Oliveira Leite e à professora Filismina Fernandes Saraiva.

2. O Partido Comunista - Seção Brasileira da Internacional Comunista (PC-SBIC), também chamado de Partido Comunista do Brasil, sendo, posteriormente, renomeado de Partido Comunista Brasileiro (PCB), fora um partido político brasileiro ligado à Internacional Comunista, tendo por bases ideológicas os princípios da corrente marxista-leninista, com expressiva penetração nos meios sindicais e estudantis do país, sendo fundado a 25 de março de 1922, sob a sigla PCB - Partido Comunista do Brasil, cuja publicação se deu no Diário Oficial da União em 4 de abril de 1922.

Eis aqui a justificativa pela qual o título desse ensaio comemorativo é *Candomblé e direitos humanos na linha de frente das lutas do obá de Xangô da Bahia: um capítulo nos 100 anos do Partido Comunista Brasileiro*. Contudo, a justificação para falar aqui dessas duas temáticas caras ao “engenho e a arte” do grande escritor, laureado com o prêmio Camões de 1994, se deve a duas problemáticas que surgem por causa da sua militância política no Partido Comunista e por conta da forma como seus primeiros trabalhos foram tratados pela crítica literária da época, como sendo material panfletário do comunismo. Ora, se a sua militância comunista é refletida em sua obra, podemos perguntar: como se deu essa militância dentro do Partidão? A resposta para esta pergunta está diretamente ligada ao subtítulo que, por sua vez, procura mostrar como a presença de Jorge Amado foi e é marcante na história do PC-SBIC e do Comunismo no Brasil. Mais adiante, trataremos dessas e outras questões como parte deste *xirê* amadiano, deste acontecimento enunciativo em que relembremos a vida e a obra do mais famoso Obá de Xangô da Bahia nesse centenário do PCB [nessa versão integral do texto, cuja leitura não devia passar de vinte minutos na mesa temática sobre Mitologias e Axé Amadianos].

2. O COMUNISTA FOUCAULT PARA LER O “RUSSISTA”³ BAIANO [OU ENTRE COMUNISTAS]

Feitas essas considerações iniciais, acerca do plano discursivo adotado, cabe agora explicitar a metodologia usada e sua filosofia; ou seja, informar que aqui se faz uma leitura foucaultiana dos fatos e acontecimentos que marcaram a história de dois gigantes: a de Jorge, o Amado, e a do partido que viu nascer e que pertencera desde seus

3. Referência à forma como Franklin Lins de Albuquerque, dono do *Jornal Imparcial*, se referia a Jorge Amado, no período em que ele foi seu funcionário, evitando chamá-lo de comunista, dada a sua aversão ao sistema político adotado na União Soviética (URSS) após a Revolução Russa de 1917 (cf. AMADO, 1981, p.22).

vingte anos, precisamente, quando publica seu primeiro livro *O país do carnaval* (1931), quase no mesmo ano em que ocorre, em São Paulo, a Revolução Constitucionalista de 1932. Neste momento, devo abrir parêntesis para tentar explicar [à audiência] o que entendo por leitura foucaultiana dos fatos e acontecimentos, antes de continuar meu discurso sobre Jorge Amado e os 100 anos de comunismo no Brasil. Primeiramente, tomo as palavras emprestadas de Dreyfus e Rabinow no livro *Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*, para dizer que:

Michel Foucault oferece, em nossa opinião, elementos de um coerente e poderoso recurso alternativo de compreensão. Sentimos que seu trabalho representa o mais importante esforço contemporâneo não só de desenvolver um método para o estudo dos seres humanos, mas de diagnosticar a situação atual de uma sociedade. (DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 13).

Em outras palavras, Michel Foucault mostrou, com seus empreendimentos e com sua maquinaria arqueogenealógica, meios para tornar possível o que a história, disciplina acadêmica, considerou impossível porque não sabia lidar com o descontínuo na História, na proporção que “a descontinuidade era o estigma da dispersão temporal que o historiador se encarregava de suprimir da história” (Foucault, 1972, p.10). Mas, a escolha de Foucault como meio de leitura sobre os fatos e acontecimentos nas histórias do Menino Grapiúna e do Partido Comunista se deve também a maneira como o autor do livro *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* usava a literatura em seus empreendimentos e como compreendia o que seria um autor, para pensar os limites daquilo que encarava como discurso, palavra de ordem em suas pesquisas. A respeito disso, Foucault lança uma questão que nos ajuda a pensar o estatuto da literatura e o seu status como práti-

ca discursiva, perguntando: “Como este discurso é modificado em seus esforços pelo fato de ser reconhecido como literário?” (FOUCAULT, 2006, p.63)

Esta questão deve nos servir para pensarmos os modos como a crítica literária brasileira, fundamentada na tradição uspiana, lidava com a obra literária produzida e assinada por Jorge Amado, comentando-a desde *O país do Carnaval* até seu último livro, publicado em vida. Neste caso, pode-se pensar com Foucault (2006) que: “já se tem, então, nisso a verdade de alguma coisa: o fato de que a literatura funciona como literatura graça a um jogo de seleção, de sacralização, da valorização institucional, de que a Universidade é, ao mesmo tempo, o operador e o receptor” (p.59). Por isso, há aqui o interesse em saber que procedimentos e critérios foram usados por esta crítica para tratar das obras amadianas. Por que este e não outro modo de criticá-lo? Por que se diz regionalista ao invés de tratá-lo como um escritor nacional? [...].

Encontramos uma dessas críticas na obra assinada pelo grande crítico literário e professor emérito da Universidade de São Paulo, Alfredo Bosi, intitulada *História concisa da Literatura Brasileira*. De certa forma, ela sintetiza bem o modo como essa crítica, rotulada de brasileira, tratava Jorge Amado, conforme podemos observar na seguinte citação:

Cronista de tensão mínima, soube esboçar largos painéis coloridos e facilmente comunicáveis que lhe franqueariam um grande e nunca desmentido êxito junto ao público. Ao leitor e glutão a sua obra tem dado de tudo um pouco: pieguice e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de captação estética do meio, tipos “folclórico” em vez de pessoas, descuido formal a pretexto de oralidade...Além do uso às vezes imotivado do calão: o que é, na cabeça do intelectual burguês, a imagem do *eros* do povo. O populismo literário

deu uma mistura de equívocos, e o maior deles será por certo o de passar por arte revolucionária. No caso de Jorge Amado, porém, bastou a passagem do tempo para desfazer o engano. (Bosi, 1996, p.392).

Ora, o comentário de Bosi (1996) sobre a obra de Jorge Amado nos permite fazer algumas observações a respeito da tradição crítica literária “brasileira” e sua *vontade de verdade*. Aqui, o termo comentário deve ser entendido no sentido que Foucault lhe atribui, ou seja, como sendo “o desnível entre texto primeiro e texto segundo” (Foucault, 1996, p.24-25), permitindo que se construa (indefinidamente) novos discursos, pois “funda a possibilidade aberta de falar” (Foucault, 1996, p.25). De modo análogo, usamos a expressão *vontade de verdade* como um sistema de exclusão “que se impõe a nós a bastante tempo” no lugar da verdade “que ela quer [...] não pode deixar de mascarar-la.” (Foucault, 1996, p.20). Em termos prático, sua forma de atuação ocorre “como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuraram contornar essa vontade de verdade e recolocá-la em questão contra a verdade, lá justamente onde a verdade assume a tarefa de justificar a interdição e definir a loucura” (FOUCAULT, 1996, p.20, grifo nosso).

A este momento alguém [na audiência] deve estar se perguntando: e a verdade, onde está ela? Para procurar responder a essa questão e retomar aquilo que o título e o subtítulo expressam, ouçamos Jorge Amado em um excerto de uma entrevista concedida a Álvaro Cardoso Gomes em 1981, no exato momento em que responde a uma pergunta sobre a questão racial, assim: “Foi quando eu passei a viver misturado com o povo da Bahia que o *problema racial* começou a me afetar. Foi sobretudo a minha relação com o povo dos candomblés, vendo a perseguição terrível de que eram objeto os cultos afro-brasileiros” (AMADO, 1981, p.10, grifo nosso).

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

Esta fala do escritor se refere a suas memórias no período em que foi morar na Salvador dos anos de 1920, quando o país chegara a um século de sua independência política e ainda tentava se reorganizar com a nova realidade que tinha surgido com o fim do trabalho escravo, institucionalizado desde o período colonial.

A Cidade da Bahia já era um centro urbano de maioria negra e mestiça; ou seja, a população de São Salvador da Bahia já era majoritariamente negra e mestiça desde a época em que foi palco de “uma complexa e perversa hierarquia social baseada na escravidão” que tornou possível o Levante dos Malês em 1835, como aponta os estudos do gigante historiador baiano João José Reis (2012, p.19).

A essa altura da vida, o jovem Jorge, com 14 anos de idade, já tinha começado a trabalhar, primeiro, no *Diário da Bahia* e depois no *Jornal Imparcial*; vivia perambulando nas ruas da Cidade da Bahia, feito um *Exu Tranca rua*, comendo nos botecos, por causa do pouco dinheiro e morando em sobrados antigos onde ratazanas eram suas vizinhas. Portanto, ele não foi apenas expectador ou uma mera testemunha das injustiças sociais de um país que tinha jogado na rua milhares de homens e mulheres *sem eira nem beira* depois de ter trabalhado por anos, ou quase a vida inteira, como seres escravizados. Mas aquela gente sofrida e trabalhadora não perdera a sua humanidade, sua esperança e alegria de viver e fazer amizades. Sobre isso, disse Jorge: “[...] o povo da Bahia é impressionante, é um povo que não falta aos seus amigos” (AMADO, 1981, p.12). Talvez, tenha sido nessa ocasião que chegara à conclusão de que: “Amizade pra mim é a coisa mais importante, é o sal da vida” (AMADO, 1981, p.11). E isso foi retratado em sua obra com a recriação de suas personagens, tendo essa realidade como inspiração e sua experiência pessoal de ser um baiano como aqueles que retratou e recriou numa outra composição, como a personagem Gabriela do ro-

mance *Gabriela, cravo e canela* (1958), que segundo Jorge, é resultado de muitas mulheres [baianas] que conheceu em sua vida. Esta é a verdade que Jorge Amado quis transcrever e transpor para suas obras literárias, tendo em mente que “a literatura tem aquela força de transformar” (AMADO, 1981, p.28). E, a respeito da verdade, está escrito em *Tieta do Agreste*, obra publicada em 1977, que “cada um possui a sua [...]” (AMADO, 1977, p.15).

3. “SER OU NÃO-SER” [OU ENTRE ARISTÓTELES E SHAKESPEARE]: A BAIANIDADE PLURAL DE JORGE

Os tipos que retratou em suas obras, portanto, para nós baianos e baianas ou abaianados como Nina Rodrigues, Artur Ramos, Carybé e Zélia Gattai, existem, como dizemos em baianês, de *verdade verdadeira*, pois os encontramos ainda hoje aqui e ali na Feira de São Joaquim, na Feira de Águas de Menino, no Subúrbio Ferroviário, na Liberdade, no Pelourinho, no Mercado Modelo, no Metrô, em Santo Amaro da Purificação, em Cachoeira de São Félix, no Morro de São Paulo, na Ilha de Itaparica, no Arraial D’Ajuda, na Feira do Malhado em Ilhéus, no bairro de Ferradas, em Itabuna, onde Jorge Amado nasceu... É assim que muitos vivem no anonimato na Bahia. Quem diz que são tipos “folclóricos” ou seres “mitológicos” é porque nunca foi à Bahia, nem a de Jorge, nem a da realidade.

Nesta forma de ver o mundo e o cosmo, o escritor era e é um desses baianos que ultrapassa os limites da realidade, como Padre Antônio Vieira, nascido em Lisboa, mas baiano de criação⁴ Gregório de Matos Guerra, Castro Alves, Maria Quitéria, Ana Néri, Ruy Barbosa, Juliano Moreira, Mãe Aninha, Martiniano Eliseu do Bonfim, Edison e Nelson

4. Famoso por seus célebres *Sermões*, veio para Bahia com apenas 6 anos de idade. Religioso e homem de Estado, serviu a coroa portuguesa nas principais cortes europeias como diplomata, tendo ainda sido confessor da família real portuguesa e convidado a ser pela própria Santidade, o Papa, seu confessor. Morreu aos 89 anos na cidade de São Salvador da Bahia.

Carneiro, Camafeu de Oxóssi (Ápio Patrocínio da Conceição), Irmã Dulce, João Ubaldo Ribeiro, Mestre Caymmi, Mestre Pastinha, Makota Valdina, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gerônimo, Carlinhos Brown e a Oxum mais bonita, Mãe Menininha do Gantois, além do mais antagônico dos baianos, Antônio Carlos Magalhães.

Isso mostra que “A Bahia tem um jeito”, um jeito de ser, como demonstrou Jorge Amado e como observa o eu-lírico de Caetano Veloso na canção *Terra*. Aqui, somos ao mesmo tempo católicos e macumbeiros. Evangélicos também são filhos de santo, algo que extrapola a lógica e a própria metafísica ocidental. Quem é de fora da Bahia nunca iria entender esse nosso modo de ser e de viver. Para nós, ser ou não ser nunca foi uma questão e temos dificuldade de entender essa forma do ocidente pensar, sintetizada pelo poeta e dramaturgo inglês, William Shakespeare, que traduzira para a cultura ocidental aquilo que Aristóteles identificou como *princípio da não-contradição*⁵; pois para nós, “não se trata de ser ou não ser isso ou aquilo, mas de poder ser isso e mais outra coisa, porque somos resultado de tudo isso que a história revela com o auxílio da memória popular, e nossa consciência não pode ignorar.” (cf. ARAÚJO, 2021, p.376). Ao contrário de Jorge Amado que traduziu a nossa forma de ser baianos para o mundo, pois “Tudo, tudo na Bahia/ Faz a gente querer bem”, na tradução de Caetano Veloso. Quando ele diz: “Eu sou materialista, mas meu materialismo não me limita”⁶, isso é um modo de ser baiano, não um modo de ser puramente “amadiano” no sentido ficcional. A crítica que não conhece a Bahia dirá que sim, mas, a figura de Edison Carneiro e a de Martiniano Eliseu do Bonfim

5. Na lógica clássica, “nada pode ser e não ser simultaneamente”, então seria impossível, no caso da cultura baiana, ser cristão e não-cristão (macumbeiro), no caso específico de Jorge, ser ateu e adepto do Candomblé e ter sido comunista e ser amigo de Antônio Carlos Magalhães, político da direita liberal.

6. Esta é a fala de Jorge Amado na entrevista, aqui já referida, mas Pedro Archanjo também enuncia isso em *Tenda dos Milagres*, respondendo ao professor de medicina (personagem, talvez, inspirado em Artur Ramos).

mostram o contrário, porque Pedro Arcanjo nasce deles e do próprio Jorge Amado que nos lembra que foi em companhia de Edison Carneiro e Artur Ramos que ele começou a frequentar os candomblés da Bahia.

Esse modo baiano de ser, fez acontecer um tipo de comunismo, o Comunismo Baiano, pois Jorge Amado levaria suas experiências de homem baiano para suas experiências de homem baiano comunista⁷. Ele e Edison Carneiro são os pais da criança, já que desde as primeiras horas do Partidão começaram a pensar a questão racial como questão social, ou melhor, como questão ligada à exploração da classe trabalhadora, pois a carne mais barata do Brasil era e ainda é a carne negra. E isso se deu num período em que Washington Luís, então presidente da República, dizia publicamente que a questão social era um caso de polícia, contrariando as ideias e os ideais do Marxismo posto em prática na Revolução Russa de 1917.

Foi nesse mesmo período que “a polícia chegava, invadia, prendia” (AMADO, 1981, p.11) o povo dos terreiros de candomblés por causa do preconceito religioso. E isso, como se sabe, foi muito bem trabalhado, primeiro, em *Jubiabá* (1935), depois em *Tenda dos Milagres* (1969). Mas houve um momento em que os comunistas se refugiavam nos candomblés. O próprio Edison Carneiro ficou escondido em um durante algum tempo. Mais tarde, por volta de 1943 e 1944, era Jorge Amado que ia a polícia buscar as armas de santo e as coisas do candomblé que a polícia aprendia em suas constantes invasões, tomando os emblemas sagrados que o escritor militante logo os recuperava para os devolver.

Essa amizade entre o povo de candomblé com os jovens comunistas frutificou, contribuindo com as lutas que mais tarde seriam reconhecidas como parte dos Direitos Humanos com o aparecimento das

⁷ Durante algum tempo, a direção do velho Partidão ficou na Bahia, por conta das perseguições que sofreu no período do Estado Novo.

Nações Unidas, como o direito à liberdade religiosa e a igualdade racial. Daí por que foi agraciado com tantos títulos em diversos terreiros de Candomblés da Bahia, como o de Ogã de Oxóssi na casa do pai de santo Procópio, o de Obá de Xangô no Axé Opô Afonjá, o de Ogã de Iansã no Candomblé da Goméia, para citar alguns (cf. AMADO, 1981, p.11).

Apesar disso, a crítica ainda continua rotulando a obra de Jorge Amado de regionalista, sendo que suas lutas, retratadas em suas obras, são reconhecidas mundialmente como universais. A sua militância política no velho Partidão que completou agora um século, em 25 de março, é um capítulo grandioso em volumes significativos pelas lutas que participou juntamente com Edison Carneiro, Raquel de Queiroz, Marighela, Clóvis Moura, Luiz Carlos Prestes... Além disso, os livros: *Os subterrâneos da liberdade* e *Farda, Fardão e Camisola de Dormir* fazem, em termos foucaultianos, o diagnóstico do presente da época do Estado Novo, período no qual Jorge foi várias vezes preso por lutar pela democracia, pela classe operária, pelos trabalhadores em geral, pelo povo, pela cultura, pelas liberdades individuais e religiosas.

Assim, esses livros são frutos dessas suas lutas, dessa sua militância política, da experiência vivida e adquirida nesse período de turbulência em que se deu a ditadura do Estado Novo. Portanto, “são obras típicas de um stalinista”, no dizer do próprio Jorge (cf. AMADO, 1981, p.28). Mas como não ser, se toda a geração de 1930 acabou sendo tocada pela Revolução Russa de 1917, pela psicanálise e pelo cinema?

Amado também escreveu a biografia de Luís Carlos Preste, intitulada *O cavaleiro da esperança*, um livro que “foi útil à anistia e, de certo aspecto, ao Brasil” (AMADO, 1981, p.29).

Já a sua curta carreira política como parlamentar constituinte, em 1946, nos legou a lei que assegura a liberdade religiosa tão cara a nossa frágil e jovem democracia e tão cara a nossa baianidade. Mas, Jorge

Amado reconheceu que durante muitos anos, foi “um militante político e pensava muito pela cabeça dos outros”. Não leu *O Capital* do velho Marx nem foi teórico, tendo sido apenas um homem que lutou e lutava por causas justas. E isso basta.

Quando lemos sua obra podemos ver o quanto suas lutas estão presentes em cada palavra, parágrafo, capítulo. Quando olhamos sua trajetória no espaço-tempo, percebemos o quanto sua obra possibilitou o aparecimento de teorias, de teses, de grupos de movimentos civis, como o das feministas italianas batizado de Teresa Batista por elas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS [LARÓYÈ É UM]⁸

Como dito inicialmente, este ensaio comemorativo, escrito para celebrar o centenário do PCB e, ao mesmo tempo, para homenagear um de seus membros, o escritor e militante baiano, Jorge Amado, lançou mão da maquinaria teórica de Foucault por meio dos termos: *vontade de verdade*, *comentário*, *discurso*, *autoria*, *obra*, *descontinuidade* na continuidade e *dispersão* com a finalidade de refletir sobre a relação entre o autor e a obra que envolve a sua militância política durante o período do Estado Novo, mais a forma como a crítica literária brasileira o recepcionou, utilizando a sua *vontade de verdade*. A justificação para usar Foucault, nessa leitura, se deve a dois fatos, que não foi devidamente explicado *a priori*. Um diz respeito a maneira como ele lidou com os textos literários em suas pesquisas arqueogenealógicas, sendo obrigado a tratar de questões ligadas à autoria, ao estatuto do texto literário e à obra. O outro fato diz respeito sobre a discussão em torno da verdade e a *vontade de verdade*. Mas, esta escolha por Foucault também tem a ver com a sua militância política no Partido Comunista Francês, ao modo como ele pensava qual era o papel do intelectual, e, ainda,

8. Tradução: “trabalho feito” (Concluído)! [Oferenda realizada].

por uma questão de economia teórica, já que não precisamos criar uma maquinaria teórica própria para lidar com a obra de Jorge Amado. Esta economia nos permite ainda fazer comentários tanto de Jorge Amado quanto de Foucault, ou seja, ao comentar a obra de Jorge Amado, usando a maquinaria teórica de Foucault, também tecemos comentários a respeito dela.

Contudo, ao longo de toda essa exposição, o termo discurso não teve a devida atenção, pois o seu sentido ficou em suspenso. Agora é hora de revelá-lo, reconhecendo antes que: sua produção “é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 1996, p.8-9). Dentro desse jogo, o discurso não é apenas “constituído por um conjunto de sequência de signos” (FOUCAULT, 1972, p.125), nem “aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p.10). Por esta razão, “os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem” (FOUCAULT, 1996, p.52). O termo foi usado, neste interstício, para se referir tanto às obras de Jorge Amado, quanto aos seus comentários sobre elas nas diversas entrevistas que concedeu ao longo do curso de sua vida. Neste caso, ele se assemelha ao *discurso verdadeiro* pronunciado pelos poetas gregos do século IV, “pelo qual se tinha respeito e terror” (FOUCAULT, 1996, p.15). Em contrapartida, os discursos que dizem respeito à crítica literária e sua forma de tratar as obras amadianas, foram tomados, nessa exposição (comentário), como contradiscursos ou vice-versa, e, como foi dito antes, esses discursos impõem uma *vontade de verdade* que busca usurpar o lugar da própria verdade, para controlar e conjurar os poderes de certos discursos, como o do Obá de Xangô da Bahia que contém verdades, assumidas por meio de uma posição que contrariava

tanto a elite política do país quanto a sua elite intelectual, com “uma posição do autor ao lado do povo”, que é a mesma em toda a sua obra. (AMADO, 1981, p.29).

Mas “o que é um autor?” (FOUCAULT, 2001, p. 264). Esta questão enunciada por Foucault em 1969, na Sociedade Francesa de Filosofia, nos convida a pensar a autoria como relação entre autor e obra. Aqui, ela é um convite para refletir sobre a vida do autor, sua obra e o modo como a crítica literária tratava cada um deles, tendo em mente que quando se homenageia alguém é porque se reconhece seus feitos, suas obras. Por outro lado, o limite entre vida e obra em Jorge Amado é muito tênue e complexo para se enquadrar naquilo que Foucault considera como uma função (o autor), porque o escritor baiano se assemelha aos poetas gregos, como dito antes; posto que, em Amado, vida e obra contêm verdades, mas uma é o reflexo da outra, tendo “o engenho e a arte” como meio da *performance* discursiva acontecer de forma poética, política e literária, como verbo de ligação que liga o *sujeito* (função) ao seu atributo ou ao seu estado de ser. Neste caso, cabe observar que bastou a passagem do tempo para confirmar a permanência de Jorge Amado, de sua eternidade confundida com a nossa baianidade ou com a vadiagem de Vadinho, o Exu Namorador, como bem sinalizou aqui Félix Ayoh’Omidiré (2021), e para fazer a verdade desmascarar a *vontade de verdade* da crítica literária. E esta ação do tempo que fez a crítica literária parecer boba e parcial, deixa no ar a questão: o que é a crítica literária? E, por consequência, se pergunta: o que é a verdade? Ora, “‘a verdade’ está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem. ‘Regime’ da verdade” (Foucault, 1979, p.19). Por este ponto de vista, um autor do povo que viveu entre e com seu povo encontra-se numa posição que contraria “a verdade”, porque, antes contraria o poder. O candomblé como religião do povo da Bahia contraria que verdade?

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

Enfim, homenagear o Partidão aqui foi uma forma de também homenagear Jorge Amado e todos aqueles que lutaram e lutam contra “as verdades” que separam e excluem o povo do poder. Como quis considerar essa exposição como uma leitura foucaultiana sobre a obra de Jorge nessa dupla homenagem, acabei falando mais sobre Foucault do que dos Direitos Humanos, do Candomblé e da crítica. Isso não foi intencional, mas circunstancial. Precisaria mais de tempo para falar do comunismo baiano e tratar de expor mais as ações políticas de Jorge Amado como militante da Juventude Comunista e como deputado constituinte. Certamente que tais ausências não irão provocar graves prejuízos, pois essas lacunas possibilitam mais abertura a esta exposição que, no fim das contas, trata-se de um breve *comentário*, em sua forma de homenagem dupla, que, em tese, poderá contribuir ainda mais para manter a memória e a obra de Jorge Amado viva em nós, nessa e nas próximas gerações, como tem sido feito nos últimos anos aqui no Webinário de Estudos Amadianos e em outros espaços consagrados à obra e à vida do nosso amado, Amado que se definia assim: “Eu sou, no fundo e sobretudo, um romancista de vagabundos e putas...trabalhadores.” (AMADO, 1981, p.29).

[...] Aqui, deixo uma explicação sobre a parte teórica que ficou para o final, porque quis que a exposição encarnasse o jeito amadiano de prosear, narrando suas histórias no curso da vida, da existência no espaço-tempo que sempre se apresenta como presente frente ao acontecimento da vida e da morte.

Os colchetes foram usados no lugar dos parêntesis para decodificar um modo decolonial de se expressar por meio da escrita rasurada, cujo traço é um meio de marcar a nossa existência ameríndia, afro-latino-americana na encruzilhada do Atlântico Sul em meio a *dispersão* e a *descontinuidade* [na diferença].

Mojubá!

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **O cavaleiro da Esperança**: vida de Luís Carlos Preste. – São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AMADO, Jorge. Entrevista biográfica: É preciso viver ardentemente. In.: AMADO, Jorge. **Jorge Amado**. Seleção de textos, notas, estudos biográficos, história e crítico e exercícios por Álvaro Cardoso Gomes. – São Paulo: Abril Educação, 1981.

AMADO, Jorge. **Farda, fardão e camisola**. – Rio de Janeiro: Record, 1979.

AMADO, Jorge. **Tieta do Agreste**. – Rio de Janeiro: Record, 1977.

ARAUJO, Alex Pereira de. A ordem do discurso de Michel Foucault: 50 anos de uma obra que revelou o jogo da rarefação dos sujeitos e a microfísica dos discursos. **Unidad Sociológica**, Buenos Aires, v.5, n. 19 — junho/setembro, 2020, p. 14-23. Disponível em:< http://unidadesociologica.com.ar/UnidadSociologica_19.pdf>. Acesso: 6 de agosto, 2022.

ARAÚJO, Alex Pereira de. Exu: the language as a crossroad in black diasporic culture(s). **Academia Letters**, San Francisco-CA, Article 3098, 2021a, p.1-6. Disponível em: <https://www.academia.edu/51100240/Exu_the_language_as_a_crossroad_in_Black_diasporic_culture_s_>. Acesso: 6 de agosto, 2022.

ARAUJO, Alex Pereira de. O Candomblé e a desconstrução da noção de sincretismo religioso: Entre utopias do corpo e heterotopias dos espaços na Diáspora Negra. **Abatirá - Revista De Ciências Humanas E Linguagens**, Eunápolis-BA, v. 2 – n. 4, 2021b, p. 357-388. Disponível em: <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/abatira/article/view/13036>>. Acesso: 6 de agosto, 2022.

AYOH'OMIDIRÉ, Félix. A yorubaianidade de Jorge Amado e o triunfo dos orixás nagô — yorubanos na literatura brasileira. In.: OLIVEIRA LEITE, Gildeci; SARAIVA, Filismina Fernandes; PRADO, Thiago Martins Caldas (Org.). **II Webinário estudos amadianos: 20 anos de permanência**. — Salvador, BA: Quarteto Editora, 2021.p.17-43.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. – São Paulo: Cultrix, 1996.

DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Tradução de Vera Portocarrero. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. “Desembaraçar-se da filosofia”. In. R. Pol-Droit, **Michel Foucault: entrevistas**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006, p.55-65.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France: pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Tradução de Laura Fraça de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996. (Coleção Leituras Filosóficas).

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. – Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves; revisão técnica de Lígia Vassalo. – Petrópolis-RJ: Vozes; Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972.

REIS, João José. **Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos Malês em 1835**. – Edição revista e ampliada. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

**UMA NOITE VORAZ COM OS CAPITÃES:
APROXIMAÇÕES HISTÓRICAS E VIVÊNCIAS
SIMILARES ENTRE OBRAS CONTEMPORÂNEAS
E *CAPITÃES DA AREIA***

Brenda Viana Feitosa
Caio Matheus de Jesus Pinheiro
Gildecil de Oliveira Leite

1. INTRODUÇÃO

A história e a literatura sempre estiveram conectadas, afinal o homem tende a expressar o seu contexto social através das artes. Porém, há uma grande discussão sobre essa relação, visto que houve uma forte resistência em se compreender a literatura enquanto fonte historiográfica. Isto porque, apesar de não termos um conceito definitivo acerca do que é literatura, produções literárias estão presentes em todos os lugares, desde um poema de amor entre namorados à livros biográficos que ilustram diversos cenários e experiências. Dialogando com a ideia de White (2014, p. 115), existe uma “(...) distinção mais antiga entre ficção e História, na qual ficção é concebida como a representação do imaginável e a história como representação do verdadeiro”. É preciso pensar que o autor pode ilustrar elementos de sua vivência na escrita, visto que ele, enquanto ser humano, pode considerar o momento ao qual vive como fonte de inspiração.

Deste modo, a leitura de um texto, mesmo que ficcional, pode fazer com que o leitor se sinta representado ou encontre elementos se-

melhantes ao de seu convívio. Isso porque, enquanto narra um enredo, cenários, personagens, situações cotidianas e afins podem ser adicionadas pelo autor de uma determinada obra para trazer similaridade ao que podemos chamar de “mundo real”. Essa verossimilhança pode ser identificada pelo leitor graças a suas experiências, pois este consegue compreender as referências historiográficas a partir de si. Isto reforça que o contexto histórico é de suma importância para a literatura como um todo e existem diversos acontecimentos do “real” que são utilizados na construção da narrativa da obra e compreensão destas.

Levando em consideração o que foi abordado previamente, identificamos que a relação entre cotidiano e ficção é perceptível na obra *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado. Em sua narrativa o autor nos apresenta um conjunto de elementos que podem ser destacados como registros da sua vivência e do cotidiano soteropolitano nos anos 1930. Em seu romance, Amado nos conta a história de meninos em situação de rua que se unem para sobreviver e residem em trapiche no Centro Histórico de Salvador/BA. O enredo é recheado de personagens ímpares que têm como objetivo representar diversas personalidades que podem ser observadas em um passeio pela capital baiana. Além de não utilizar a cidade como “(...) simples pano de fundo. Ela é a própria condição de possibilidade da narrativa, pois é o lugar onde se articulam cultura, política, pobreza, repressão e luta pela sobrevivência” (BERGANO, 2021, p. 206).

Pensando na possibilidade de se conectar obras que tratem de assuntos históricos, mesmo que não estejam localizadas no mesmo espaço, período ou com protagonista com vivências distintas, pretende-se fazer uma análise, juntamente com *Capitães da Areia*, do filme da franquia *The Purge*¹, chamado *The First Purge*², do diretor James

1. Traduzido como *A Primeira Noite de Crime*, em pt-br.

2. Traduzido como *Uma Noite de Crime*, em pt-br.

DeMonaco, e a personagem principal da trilogia de livros de Suzanne Collins, *The Hunger Games*³ (2008-2010). Na história de DeMonaco, é retratada a forma como se deu o dia do Expurgo e de que forma os moradores da região escolhida para o experimento se protegerem. Para isso, cenários e personagens foram bem definidos pelo autor, o que nos possibilita conectar essa história que se passa em uma realidade distópica, com fragmentos e notícias existentes no nosso mundo. Enquanto na narrativa de Collins acompanhamos a vida de Katniss Everdeen e como a adolescente vê a sua vida mudar de uma hora para outra quando participa de um reality show onde apenas uma pessoa pode sobreviver e vencer o programa.

Sendo assim, buscamos aqui estabelecer uma conexão entre a obra canônica de Amado com duas produções contemporâneas distópicas, levando em conta como o aspecto histórico e as vivências dos autores contribuem para as suas produções. Assim, serão utilizadas contribuições de Anne Micheline Souza Gama (2015), Cicero Weverton Nascimento da Silva (2017), Edvaldo Aparecido Bergamo (2021) e Vicente Jiménez (2014).

2. UMA NOITE COM OS *CAPITÃES DA AREIA*: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS OBRAS

Levando em consideração a distância geográfica entre as narrativas de *Capitães da Areia* (1937), escrito por Jorge Amado e a franquia *The Purge* (2013-2021), dirigida por James DeMonaco, acredita-se que não há possibilidade de conecta-las de forma historiográfica. Entretanto, existem métodos, notícias e situações que se pode presenciar nas duas obras aqui escolhidas para essa análise, que as conectam e são responsáveis por causarem a mesma sensação quando se têm contato com

3. Traduzido como Jogos Vorazes, em pt-br.

ambas: são histórias ditas como ficção, porém, podem facilmente refletir o tempo em que estão inseridas e dar voz aos menos favorecidos.

Para essa análise, tendo como ideia a comparação com *Capitães da Areia*, foi escolhido *The First Purge*, uma das obras da franquia (composta por filmes e série) que é responsável por descrever de que forma a noite de expurgo foi criada, idealizada e posta em prática. O filme foi lançado em 2018, porém, sua narrativa ocorre em 2017. Inicialmente, o projeto começa como uma pesquisa científica proposta por uma psicóloga, que estuda o comportamento humano em meios de extrema violência. Entretanto, antes de toda a explicação quanto aos motivos para se colocar em prática o dia do expurgo, há uma série de reportagens sendo mostradas em que se noticia o declínio da economia, desemprego, crise de hipotecas, epidemias de drogas, onda de protestos, entre outros.

Há um forte indicador que justifica as razões de se dizimar parte da população de maneira legalizada pelo estado. Todo esse aparato é criado pela mídia, que reforça diariamente as questões anteriormente citadas, criando no imaginário popular a ideia de que algo precisa ser modificado e isso precisa ser feito com pressa. Para atestar a sua pesquisa, o partido responsável se utiliza desses meios e consegue a aprovação do dia do expurgo, onde é legal cometer os mais diversos crimes no período de 12 (doze) horas. Porém, como se trata de uma situação experimental, apenas um local do país é escolhido para se realizar esse estudo de caso e, não por coincidência, se trata de um local pobre, com população de maioria negra e latina, além de alta taxa de dominação do tráfico. No filme, o local escolhido para a primeira experiência do teste científico foi o distrito de Staten Island, em New York.

É neste ponto, que pode-se começar a encontrar a história em uma obra cinematográfica. O filme retrata um distrito que, de fato, existe e sua realidade é demonstrada ao longo de toda a história. As repre-

sentações de pessoas, locais e figuras são identificadas na narrativa, nos personagens, cenários e afins. Como afirma Cícero Silva, é possível que a literatura seja um ponto em que se pode representar o mundo real:

[...] Enfatizar a literatura enquanto fonte e documento histórico, ou seja, realizar uma pesquisa sobre a temática específica da obra a ser associada ao trabalho historiográfico, corroborando, assim, para uma possível representação do mundo vivido. (SILVA, 2017, p. 1)

Partindo deste ponto, pode-se conectar a história de *Capitães da Areia* e o local escolhido por Jorge Amado para ser palco dos meninos de rua, com a ideia de trazer um local real para a narrativa e a sua historiografia é considerada. Muitas cenas são apresentadas no Centro Histórico de Salvador, o Pelourinho. Assim como em *The First Purge*, o local escolhido não é mero acaso, mas sim, um representativo real da realidade presenciada e vivenciada neste local de Salvador. Os índices de violência, moradores em situação de rua, prostituição e roubos são bastante acentuados nessa região da cidade, situações essas que foram representadas na história de Amado.

Outra situação que merece destaque comparativo, está na união de povos oprimidos. Em *The First Purge*, os moradores se unem aos traficantes da região, visto que a ideia do experimento foi percebida, de fato. Após certo fracasso em apoio dos moradores de Staten Island, o governo inicia uma operação em que envia “matadores” profissionais e ex-combatentes do exército para a ilha, com o intuito de devastar a população que ali reside, podendo assim, comemorar uma falsa adesão ao dia do expurgo e ter a possibilidade de espalha-lo ao longo do país. Com isso, os moradores daquela região decidem revidar e se proteger, sabendo que são responsáveis por salvar suas próprias vidas, já que o governo está decidido a matar a população negra, latina e pobre da região.

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

Quando há necessidade de se juntar por um bem maior, para lutar pelo seu próprio povo, percebe-se a verossimilhança com os diversos protestos contra violência policial já existentes em Staten Island. Os moradores se juntam para protestar por suas vidas, sabendo que são os alvos e precisam apoiar uns aos outros. É como podemos visualizar na reportagem feita pelo El País Brasil:

Milhares de pessoas se congregaram neste sábado no parque Tompkinsville, em Staten Island (Nova York), para protestar contra a brutalidade policial. A manifestação foi convocada pela National Action Network, a organização do reverendo e ativista do Harlem Al Sharpton. Com o lema “We will not go back” (“Não recuaremos”), o protesto marcou um mês de tensão racial, desatada pela morte do afro-americano Eric Garner em julho, quando era detido em Nova York por vender cigarros na rua, e agravada pela explosão de violência em Ferguson, no Missouri, depois que um policial branco matou a tiros um jovem negro desarmado, Michael Brown, em 9 de agosto. (JIMENEZ, 2014, sp)

Já em *Capitães da Areia*, toda a história representa a união de meninos em situação de rua que precisam se reunir para conseguirem sobreviver em uma cidade que não os quer por perto. Os meninos se unem para buscar por comida, conseguir uma moradia (mesmo que com baixa infraestrutura, como o trapiche) e escaparem juntamente dos perigos diversos que uma cidade pode representar para, mesmo que em situação de rua, crianças. É, olhando por esse ponto de vista, que se compreende a necessidade da irmandade entre eles, até para se sentirem seguros ao longo dos seus dias.

Assim como nos Estados Unidos, podemos refletir sobre a temática da união em torno de um bem maior, que também ocorreu em Salvador e, mais especificamente, no Pelourinho. Dezenas de moradores e comerciantes se juntaram quando famílias foram retiradas de prédios,

muitas vezes habitados por estarem abandonados ao longo do tempo e na falta de oportunidades:

Cerca de 180 moradores, comerciantes ou pessoas que mantêm alguma relação com o Centro Antigo de Salvador - CAS lotaram o auditório da Esdep na tarde da última quinta-feira (06), durante audiência pública promovida pela Defensoria Pública da Bahia, em parceria com oito associações da região para discutir a situação deste grupo populacional. As famílias reclamam da retirada de moradores e pessoas que vivem e trabalham na região, como parte das ações da 7ª etapa de requalificação da área. [...] Segundo eles, embora existam mais de 1.000 imóveis abandonados no local, há uma proposta do governo do Estado que prevê a realocação destes moradores para outros bairros, e criação de um fundo imobiliário para exploração privada destes imóveis. No entanto, a ideia do grupo é permanecer na região. De acordo com relatório produzido pelo Escritório de Referência do Centro Antigo de Salvador - ERCAS, cerca de 3.000 famílias vivem na área do Centro Antigo, região adjacente ao Centro Histórico. (SÃO PAULO, 2013, p. 1)

Com esse comparativo, conseguimos intuir que mesmo quando se tratam de obras distantes, uma em Salvador, no Brasil e outra em Staten Island, nos Estados Unidos, é possível trazer a representação de situações similares e que podem, sim, ser responsáveis por reforçar a história por meio de uma literatura, uma obra cinematográfica, entre outros. Dessa forma, compreende-se que podemos utilizar uma narrativa como parte de uma documentação histórica, principalmente quando as obras escolhem representar o meio em que vivem. Sendo assim, a literatura é palco não apenas para retratar a ficção, mas também, fonte de fatos históricos, ajustados às tramas e que são contados com recursos literários, mas mesmo assim, podem servir de base para que a sociedade consiga compreender uma realidade, tempo e culturas que não viveriam.

3. O DESAFIO DA SOBREVIVÊNCIA: KATNISS EVERDEEN E PEDRO BALA, REPRESENTAÇÕES DE HERÓIS HUMANOS E REAIS

Sobreviver também é um, e talvez o mais importante, ato de resistência. Em situações que demandam uma ação rápida, o instinto de sobrevivência do ser humano é colocado a prova, assim, fazendo com que ele necessite criar estratégias para conseguir resistir. Pedro Bala, personagem da obra *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado, é um ser resistente, assim como Katniss, protagonista da famosa saga de Suzanne Collins - *The Hunger Games* (2008-2010).

Mesmo que as obras tenham sido lançadas em dois países completamente distintos (ainda que tenham acontecido traduções posteriores) e autores com focos diferentes, no qual há um intervalo de quase cem anos entre o lançamento de cada livro, ambos exibem a vida em comunidade em Panem, na obra de Collins, e Salvador, na obra de Amado, e suas mazelas. Uma delas com uma antevisão de um sistema que exerce um poder totalitário sobre os cidadãos utilizando um *reality show* em que crianças são colocadas para lutar até a morte. Enquanto outra obra retrata a vida de jovens abandonados ou órfãos que sobrevivem nas ruas de Salvador. Ambos os autores trazem um elemento em suas sociedades bastante similares, mesmo que uma delas seja totalmente fictícia, o fato de que crianças são obrigadas a se tornarem adultas para assim sobreviver por falta de uma assistência de um sistema maior, como veremos mais adiante.

É graças a esses paralelos que podemos pensar como a literatura é uma forma essencial não apenas para a busca de entretenimento e satisfação do leitor, mas também uma maneira de adquirir novos conhecimentos e expandir sua visão de mundo. Silva (2017) acredita que a literatura consegue comunicar assuntos do “mundo real”, assim, abordando cenários, tempos e espaços externos a ela, o autor se baseia em uma realidade próxima ou distante para criações – mesmo que elas

sejam totalmente fictícias. Sendo assim, as produções literárias são mais que meras histórias criadas por uma pessoa e sim uma forma de se manifestar experiências vividas.

Para exemplificar o que foi discutido, as obras de Jorge Amado teriam como principal inspiração acontecimentos de sua vida. Para Gama (2015, p. 27), Amado narra o “que vivenciou e às transmuta em suas criações literárias”, desta forma representando o próprio país na construção de seus romances. Assim como Suzanne Collins que teve como inspiração para as suas obras as experiências do pai – um oficial da força aérea – com a guerra do Vietnã, além da crescente onda de *reality shows* que cercam as programações das emissoras ao redor do mundo e mito de Teseu – história da mitologia grega.

As proximidades e os distanciamentos entre as obras de Collins e Amado são diversas e seria possível criar vários paralelos entre ambas, porém os personagens principais de cada livro nos chamam ainda mais a atenção por se mostrarem seres resistentes a um sistema que oprime e abandona os desamparados. Para uma comparação inicial, Pedro Bala é um jovem de quinze anos, que assume a liderança de um grupo de crianças para sobreviver nas ruas de Salvador após perder o seu pai – um homem do proletariado – que morreu durante uma greve. Enquanto Katniss Everdeen, também é uma adolescente de dezesseis anos, se vê forçada a cuidar de si mesma e da sua família depois da morte de seu pai – que faleceu após uma explosão nas minas em que ele trabalhava.

A falta de uma figura paterna na vida de ambos leva a outro ponto em comum entre os personagens, o instinto de sobrevivência. Ao se depararem sozinhos, as circunstâncias fazem com que os dois precisem encontrar habilidades para garantir que eles se mantenham vivos, mesmo que de forma precária. Katniss encontra uma forma de garantir a sobrevivência de sua família caçando animais silvestres ou consumindo frutas da floresta, enquanto Pedro tenta garantir o seu futuro furtando a burguesia da capital soteropolitana. Para Freitas (2021) é a partir do en-

frentamento de dificuldades que o heroísmo dentro de um personagem nasce, principalmente quando esses personagens precisam sobreviver as realidades nada fáceis em que eles estão inseridos.

Outro ponto em comum entre Everdeen e Bala é a perda de pessoas queridas - além dos seus pais – por conta de negligência de um sistema maior. Enquanto Pedro perde a sua recém amada, Dora, para uma depressão profunda após a mesma ter sido captura e levada a um orfanato. A morte da personagem faz com que mudanças na vida dos Capitães aconteçam – principalmente nas atitudes de Pedro Bala que passa a se envolver com a luta a favor do seu povo – tal como o seu pai. Essa mudança também acontece com Katniss quando a mesma perde a sua irmã Primrose, razão pela qual Everdeen se voluntaria para os Jogos Vorazes, graças a uma ideia do governo que pretendia fazer com que a protagonista estivesse “controlada”. É graças a morte de Prim que a personagem principal do livro encontra a razão para derrubar o sistema que planejava uma nova ditadura. Em ambos os casos, o sistema se mostra falho e mesquinho, na obra de Amado por separar Dora de seus amigos e não proporcionar uma existência digna para todos do grupo de Capitães, enquanto no livro de Collins a morte de um ente querido da protagonista é utilizada para afeta-la.

No entanto, é preciso lembrar que os personagens ainda são adolescentes e que suas infâncias foram usurpadas pela necessidade de se manterem vivos. Com isso, é possível ver como Katniss Everdeen e Pedro Bala se mostram heróis em suas histórias, no entanto, não como um super-homem e um mulher-maravilha que possuem poderes e estão voando pelos céus, mas sim heróis reais, humanos, que lutam para sobreviver e proteger suas famílias, pessoas que sofrem, choram, se desesperam e sentem o peso da vida – mesmo sendo apenas adolescentes – e que estão dispostas a fazer de tudo, como caçar ou furtar, para resistir ao sistema que oprime e exclui.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise comparativa entre obras que permeiam a ficção e a história, conseguimos identificar a possibilidade de uma obra artística poder representar o meio ao qual estão inseridas, trazendo assim, elementos da historiografia de uma cidade, região, mas para além, consegue destacar a vivência dos seus cidadãos. Podemos notar que mesmo com anos de diferença entre as três obras aqui analisadas, mesmo uma delas sendo uma produção audiovisual, há uma conexão entre seus enredos e personagens e isso se dá graças a experiência de vida e acontecimentos historiográficos que se fizeram presente na trajetória de seus idealizadores.

Assim, as obras literárias surgem, mesmo que em momentos ou espaços distintos, como uma forma de representar acontecimentos em determinado tempo ou local. E o impacto dessa representação faz com que o leitor/espectador, que consome o texto com uma visão a partir de si mesmo e de suas experiências, consiga se conectar com a narrativa e se encontrar na obra. Além de refletir sobre o seu cotidiano e ações, mesmo que os aspectos apresentados naquela narrativa se distanciem do seu dia a dia. Desta forma, o autor pode utilizar do texto literário como forma de fazer quem lê a sua obra pense sobre o seu redor, pois, possivelmente, ele vai refletir sobre os seus costumes por se enxergar naquelas situações.

Com isso, é possível inferir a possibilidade da conexão entre literatura e história ser, de fato, muito proveitosa e com uma enorme gama de informações que servem de fatos historiográficos, podendo ser tão prestigiados quanto um documento registrado em cartório. Essa barreira pode ser quebrada no campo da História, assim como já foi quebrada no meio Literário. Se podemos identificar o período em que um texto literário foi escrito e disseminado, levando em consideração as suas características e elementos, além identificação da escola lite-

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

rária predominante na época em que foi produzido, devemos entender que isso pode ser considerada uma forma de se identificar a história e o seu contexto, tendo como base uma obra ficcional.

Sendo assim, como visto previamente, as experiências de vida podem influenciar a escrita do autor, como no caso de Jorge Amado que trouxe para os seus personagens marcantes a personalidade de pessoas do seu convívio, situações presenciadas durante a sua vida, seu amor pela Bahia e por representar o seu estado. Ou de Collins, que tem como principal inspiração a própria história e seus mitos quando ao criar os Jogos Vorazes utiliza da lenda de Perseu como influência, além das experiências de guerra do pai que se fizeram presentes durante a sua infância. Já DeMonaco, tem como ponto de partida as revoluções que vêm acontecendo ao longo da história quando oprimidos se unem na busca por mudanças para sobreviver ao sistema cruel ao qual estão inseridos, como as constantes manifestações contra a repressão da polícia estadunidense.

Como analisado e discutido, o papel do autor e do leitor/espectador se faz importante para a história pois é através desse processo de escrita e leitura que os acontecimentos são representados e se concretizam na mente de milhões de leitores e espectadores.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. Rio de Janeiro: Record, 2002. (1937)
- A PRIMEIRA NOITE DE CRIME**. Direção de James DeMonaco. Produção de Blumhouse. Estados Unidos: Universal, 2018.
- COLLINS, Suzanne. **Catching Fire**. 1st ed. New York, NY: Scholastic Press, 2009.
- _____, Suzanne. **Mockingjay**. 1st ed. New York, NY: Scholastic Press, 2010.
- _____, Suzanne. **The Hunger Games**. 1st ed. New York, NY: Scholastic Press, 2008.
- FREITAS, Fernanda Batista. **Garota em chamas: A construção da personagem Katniss Everdeen no segundo livro da trilogia Jogos Vorazes**. Monografia (Graduação em Letras e Língua Inglesa) - Universidade do Estado do Rio Grande Do Norte. Pau dos Ferros, p. 52. 2021. Disponível em: <<https://www.uern.br/controladepaginas/MONOGRAFIAS-LINGUA%20INGLESA/arquivos/6393fernanda.pdf>> Acesso em 09 jul. 2022
- GAMA, Anne Micheline Souza. **Capitães de Salvador: As representações do urbano e das relações sociais na obra Capitães da Areia de Jorge Amado**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal De Campina Grande. Campina Grande, p. 137. 2015. Disponível em: <<http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/xmlui/handle/riufcg/499>> Acesso em 09 jul. 2022
- JIMÉNEZ, Vicente. MILHARES DE PESSOAS PROTESTAM EM NOVA YORK CONTRA OS ABUSOS DA POLÍCIA. **El País**, Nova Iorque, 2014. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2014/08/23/internacional/1408820787_574556.html?outputType=amp> Acesso em 13 de jul. 2022
- “SÃO PAULO, Defensoria Pública do Estado da Bahia. Moradores do Centro Antigo de Salvador fazem Reivindicações durante Audiência Pública. Diário Oficial Eletrônico da Defensoria Pública do Estado da Bahia, 2013. Disponível em: <<https://www.defensoria.ba.def.br/noticias/moradores-do-centro-antigo-de-salvador-fazem-reivindicacoes-durante-audiencia-publica/>> Acesso em 13 jul. 2022”;
- SILVA, Cicero Weverton Nascimento da. **Entre história, literatura e subjetividade: a escritura de Jorge Amado em Capitães da Areia**. In: ANAIS DAS JORNADAS INTERDISCIPLINARES EM HISTÓRIA E LETRAS, 2017, Ceará, 2017. Disponível em: <http://uece.br/eventos/jihlfeclesc/analises/trabalhos_completos/363-26906-03122017-153641.pdf> Acesso em 09 jul. 2022
- WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso, Ensaios sobre a Crítica da Cultura**. Ed. 1 reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

A BAHIA NUMA *TENDA DOS MILAGRES*

Cyro de Mattos

Jorge Amado põe no romance *Tenda dos milagres* (1969) a Bahia inteira com seu humanismo e encantamento populares, sua formosura das mulheres, mulheres do povo, que surgem como frutos da raça negra e da mestiçagem do amor na manhã clara, toda a cidade de Salvador com seus mistérios e orixás, sua luta para afirmação de uma cultura misturada, a se entreabrir todos os dias do viver cotidiano, entre misé-rias e opressões. Há homens e mulheres que protagonizam esse viver baiano cheio de malícia, sotaque, promessa, cantar antigo, crenças e costumes trazidos de África. Tem em Pedro Archanjo a figura emblemática para solução do problema que aponta a mistura de raças como forma de amor.

Entre perseguições selvagens e debates acalorados na Faculdade de Medicina, repercute a afirmação do viver baiano com a mistura racial temperada com o amor e a sua negação veemente pelo professor Nilo Argolo. Ocorrem na universidade popular do Pelourinho, de vasto território, os lances com milagres nos dizeres do coração do povo baiano, propondo o afeto e a solidariedade como atributos da vida, a abolição dos limites impostos pelo elogio do arianismo, a sustentar a ideologia da supremacia do branco sobre as demais raças, em especial a negra.

De maneira humana e cativante, Jorge Amado, nesse romance crônica, diz que o amor é isso onde todos possam conviver com a to-

lerância, sem desigualdade e injustiça, através de postura artificiosa e desumana, que gera privilégios da elite e detrimento de uma maioria de excluídos. Simboliza Pedro Archanjo a valorização do sentimento do amor, da verdade e da liberdade, como práxis de verdadeira democracia racial, com sua própria dinâmica de beleza e humanismo, na rotina do mundo sem mordanças e perseguições.

Para o cientista norte-americano J. Devenson, que veio à Bahia para conhecer um homem notável, Pedro Archanjo, embora sem ideologia, era a bandeira de luta contra o racismo, uma criatura de incomparável paixão popular, símbolo contra o preconceito, a miséria e a tristeza. Para o povo, era um homem de muito saber, sentimentos profundos, bom conselheiro, pródigo fazedor de filhos, conversador afamado, preferido dos orixás, confidente dos segredos, sabedor dos caminhos, guardador de adivinhas, quase um feiticeiro. Protegido de Xangô, Pedro Archanjo, Ojuobá, o que tem olhos para ver dentro e longe.

Segundo a polícia não passava de um pardo, paisano e pobre, tirado a sabichão e a porreta. Era querido entre os estudantes de Medicina, que o tomaram como verdadeiro pesquisador dos hábitos baianos, com apenas quatro brochuras impressas, em tiragens pequenas, logo transformados em preciosos estudos que contradiziam, sem intenção de polemizar, o racismo propalado por Nilo Argolo. O catedrático escreveu, entre outras teses sectárias, a separata “A degenerescência psíquica e mental dos povos mestiços - o exemplo da Bahia”. Adepto de Gobineau, sustentava que a raça negra e a mulata estavam entre o irracional e o racional, num grau de inferioridade abominável, responsável pelo atraso da Bahia.

Na Faculdade de Medicina Pedro Archanjo era um simples bedel, no Pelourinho pesquisador do viver baiano, investigador dedicado à genealogia da família aristocrata, conhecedor do folclore, da alma fascinante de uma gente arrojada e sábia, portadora de costumes vindos

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

de África, sabores especiais na culinária. Um misto de antropólogo e humanista populares por todos querido, mas para alguns professores e a polícia uma ameaça perigosa à sociedade eleita como a ideal quando fundamentada na supremacia da raça branca.

O território amplo onde acontecem cenas e movimentos dos personagens de romance com o conteúdo formado pelo elemento histórico, social, folclórico, antropológico, religioso, entre o real e o mágico, em que se entrecruzam narrativas no passado, presente e futuro, é o Pelourinho, onde homens e mulheres ensinam e estudam.

Universidade vasta e vária, se estende e ramifica no Tabuão, nas Portas do Carmo e em Santo Antônio Além-do-Carmo, na Baixa dos Sapateiros, nos Mercados, no Maciel, na Lapinha, no Largo da Sé, no Tororó, na Barroquinha, nas Sete Portas e no Rio Vermelho, em todas as partes onde homens e mulheres trabalham os metais e as madeiras, utilizam ervas e raízes, misturam ritmos, passos e sangue; na mistura criaram uma cor e um som, imagem nova e original (AMADO, 1969, p. 17)

Nessa vasta universidade do viver baiano, nasceram a dança e o canto, a música e a escola de capoeira, o riscador de milagres e a culinária saborosa, o repente e a roda de samba. Ali está a Tenda dos Milagres, na ladeira do Tabuão, 60, como se fosse a reitoria dessa vasta universidade popular; nela mestre Lídio Corró leva a vida riscando milagres, cada um mais bonito que o outro, “movendo sombras mágicas, cavando toscas gravuras na madeira”, tendo Pedro Archanjo como parceiro e camarada no duro enfrentamento da sobrevivência. Não fossem os dois compadres, irmãos, mais que irmãos, gêmeos, ibejes, dois exus, soltos na cidade. Os dois podem ser vistos no interior do recinto paupérrimo, curvados sobre velhos tipos gastos, acionando a caprichosa impressora, leal servidora na oficina arcaica onde compõem e imprimem um livro sobre o viver do povo baiano.

No Terreiro de Jesus, bem perto da Tenda dos Milagres, ergue-se a Faculdade de Medicina, prédio enorme com corredores e salas onde se ensina a curar enfermos, combater a morte no duelo milenar entre o dia e a noite. As aulas e sessões solenes são proferidas em português castiço, professores cultivam a retórica do soneto, lapidado com esmero, prova de bom gosto importado do ouropel alheio, tido como avançado, reflexo da dominância da civilização branca europeia, que se sobrepõe à mestiça, paupérrima prata de casa, sem brilho, indicativa da vida com as cores e ritmos de uma raça degenerada.

Nesse romance com os capítulos em forma de crônica, um discurso prazeroso gira em torno do real e do mágico, mostra o viver baiano com sua grandeza na superação da vida, sua maneira incrível para enfrentar a sobrevivência nos dias ásperos. Apresenta invenção de saberes para alcançar milagres no reino do candomblé, resistir no ritual dos orixás, com dança e música, fazendo no seu ritmo que sobrevivam crenças e valores, no meio de ataques violentos, limitações e perseguições contínuas, por parte da imprensa e polícia.

Uma gente humilde busca forças onde possa reunir para que não seja despojada de sua identidade, em nascedouro de mestiçagem e caldeamento saudáveis. Diante de vivências populares retratadas com drama e fascínio é que se apresenta o romancista de inventiva fecunda, propondo como caminho da vida a construção de uma sociedade solidária com bases em uma democracia racial onde não existam obstáculos para a convivência do amor e a união geral como verdade. Escreve um romance revolucionário, que, na forma romanesca de contar e rico conteúdo no que denuncia, o põe ao lado dos grandes ficcionistas da América Latina, que preferiram a valorização do homem em suas essencialidades ao elogio do pitoresco nas zonas urbanas e do regionalismo telúrico com foco na paisagem.

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

Jorge Amado surpreende nesse romance em forma de crônica, ramificada em capítulos atraentes, devaneios saborosos, discussões desmistificadoras, pondo no texto fluente, que prende, prazeroso de ler, como sempre, moderna e inovadora forma de contar a vida, sem que aconteçam rompimentos bruscos com o romance tradicional. Começa pelo fim quando conta a morte de Pedro Archanjo, já velho, sozinho, dirigindo-se num esforço supremo para os seus aposentos lúgubres no Pelourinho, até cair sem vida na sarjeta. Aproveita o enterro do herói para erguer das sombras lembranças de sua vida, desde o início quando rapaz, passando em sequência pelas cenas em que Pedro Archanjo irá viver suas aventuras amorosas com Kirsi, a finlandesa, com mulheres ardorosas e bonitas, como a iaba, que se encantou numa mulher insaciável e atraente para submetê-lo aos caprichos do amor e sexo, mas que não conseguiu o intento. Teve que se render à força sexual do amante, orientado com os conselhos do orixá, que lhe deu poderes para reverter a iminência do castigo engendrado pela mulher diabólica, que termina por desencantar-se, sumindo na porta do salão, deixando o seu rastro de enxofre quando levada de volta ao reino antigo do mal pelo homem de pé de cabra, o demo.

O romance está impregnado de passagens mágicas, momentos encantatórios na estrutura composta com leveza e sabedoria, convivendo no seu desdobramento episódico várias formas de estilizar a narrativa, o poético, o mágico e o realista, em simbiose perfeita na qual se entrecruzam prosas prazerosas na cadência da trama. Há o estilo livre direto, o indireto, o solilóquio. O autor onisciente já não se faz tão presente no texto como em vezes anteriores, condutor exclusivo das ações previsíveis dos personagens. A crônica como meio solto e leve é a forma escolhida para dar andamento ao romance em capítulos interessantes, sem o tempo alinhado com os elementos de princípio, meio e fim, para não falar do não uso de juízos de valor emitidos como vício contumaz sobre o conteúdo.

Daí a crítica especializada, que costuma se referir ao autor como vulgar contador de história, um escritor de estilo pobre, descuidado, se render ao autor de *Tenda dos milagres*, que produziu uma obra moderna na forma saborosa de dizer a vida, de humanismo intenso e beleza que prendem, na recriação de uma atmosfera mágica penetrada da realidade da velha e atual Bahia. De texto diverso no significado cultural, que ressoa como a afirmação do seu povo, na busca de sua identidade com bases na mestiçagem das raças branca e negra.

O lastro poético, o tom ameno da crônica, os devaneios bem-sucedidos, as alusões competentes, as reflexões ideais, os enleios advindos da espontaneidade do povo baiano, o mundo mágico do candomblé com seus orixás, figuras sábias do terreiro, costumes guardadores de adivinhas vindos de África, formam um discurso impressionante, vigoroso, de brilhante solidez, que põe Jorge Amado na linha de frente dos romancistas do realismo mágico na América Latina, fazendo com que o consagrado autor baiano exponha sem artificios a valorosa participação do negro na formação cultural do Brasil. O contributo nesse sentido é muito forte, imperecível na linguagem cujo lastro vem de tempos ancestrais.

Romance que se impõe como imperativo indiscutível na fatura do realismo mágico de autores latino-americanos. Através de situações em que se fundem poesia e denúncia social na arte de criar a vida com a palavra, basta ver para tanto a história de encanto, paixão, sexo e desencanto, entre a iaba, uma entidade do reino espiritual maligno, com o garanhão Pedro Archanjo. Ela se encarna numa amante insaciável, para submeter o amante aos seus caprichos sexuais, mas se frustra, é vencida nos seus planos armados para a vitória do mal.

Jorge Amado dá aos seus leitores as medidas vitais da importância do negro como elemento formador da cultura brasileira, com cantos e cantares, falas e falares, ritual dos orixás, saberes e sabores da gente

do candomblé. Na fantasia produzida por meio de milagres e sonhos para tornar a vida bela, reveste a vida com enleios prazerosos, diálogos solidários onde pulsam a compreensão e a ternura.

Na galeria desse romance que abarca a Bahia do passado, presente e a que permanece no eterno, homens e mulheres circulam com seus tipos inesquecíveis, a começar pelo emblemático Pedro Archanjo, seguido do milagreiro Lídio Corró, o violento delegado Gordilho, o professor arianista Nilo Argolo, o popular rábula Major Damião de Souza, o defensor dos pobres, inocentes indefesos, faz o promotor ficar perplexo, o juiz, os jurados e os presentes chorarem no tribunal. No lado das mulheres, brancas, negras e mulatas, ardentes e bonitas, estão a preta Dorotéia, Rosa de Oxalá, Rosenda, Risoleta, Sabina dos Anjos, a finlandesa Kirsi, que passa pela Bahia e leva para a terra natal no bucho um filho de Pedro Archanjo, um negro pardo, e Lu, da família racista dos Araújo, abastada e aristocrática, que se apaixona por Tadeu, rapaz de cor, rompendo com o pai, e ainda a temível Mãe Majé Bassan e Ana Mercedes, poetisa, compositora, o umbigo do mundo à mostra, pondo o apaixonado Fausto Pena em dores de corno e conformadas lágrimas.

Em *Tenda dos milagres*, Jorge Amado repete a técnica de aproveitar personagens retirados do mundo real para aproveitá-los como figuras transitórias no plano da narrativa e assim dar mais vivacidade ao desenvolvimento da trama. Caetanogil é um tipo de compositor e repentista, resultante da combinação entre Caetano Veloso e Gilberto Gil. O escritor Guido Guerra é o turbulento Guerra, cronista de jornal irreverente da cidade. Os professores Ramos e Azevedo, são os etnólogos Thales de Azevedo e Artur Ramos. O professor José Calazans, membro da Academia de Letras da Bahia, é o folclorista Calazans escolhido para presidir a Comissão das Comemorações do Centenário de Pedro Archanjo. O artista Valdeloír é travestido em capoeirista temível e organizador do afoxé.

Dmerval, dono da Livaria Civilização Brasileira na Rua Chile, passa como dono de livraria na Ajuda.

Com *Tenda dos milagres*, Jorge Amado comparece de novo como soberbo romancista da civilização brasileira.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Tenda dos Milagres**, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1969.

Cyro de Mattos é autor de 62 livros pessoais, de diversos gêneros. Premiado no Brasil, Portugal, Itália e México. Traduzido e publicado nos Estados Unidos, Alemanha, França, Espanha, Dinamarca, Rússia e Itália. Membro da Academia de Letras da Bahia.

**CARNAVALIZAÇÃO:
A DENÚNCIA SOCIAL EM *OS VELHOS
MARINHEIROS* DE JORGE AMADO**

Denise Dias

*Melhor é de risos que
de lágrimas, escrever
porque o riso é a marca do homem.*

Gargantua, Rabelais

Rabelais nessa epígrafe reafirma a importância do humor e do riso na literatura, e seguindo esse pensamento é que trabalhamos com Jorge Amado. O autor baiano em suas obras, procurou retratar “povo mestiçado, suas festas e seus sabores” com o objetivo de escrever para/ sobre a liberdade quer seja: religiosa, artística, amorosa e identitária (GOLDESTEIN, 2009, p. 12). É pertinente, então observar que na ficção romanesca do autor baiano a alegria e o otimismo sempre foram valorizados.

Amado, ocasionalmente, foi considerado pela crítica acadêmica, como escritor de “tensão mínima”, mero celebrante do exótico ou de expressões de pieguice, todavia, em uma leitura pormenorizada de suas obras observamos como procura demonstrar o Brasil, colocando em relevo as lutas trabalhistas do proletariado e os privilégios da burguesia (BOSI, 1970). De certa forma, a obra do autor baiano contribuiu para a percepção das problemáticas inerentes ao povo brasileiro. Por esse

prisma, suas narrativas promovem construções ficcionais repletas de indagações sobre questões culturais, sociais, econômicas e de como tais questionamentos atuam na contemporaneidade.

Os velhos marinheiros ou capitão-de-longo-curso, 1961, obra publicada inicialmente conjuntamente com *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, ilustrada por Glauco Rodrigues. Posteriormente, em 1976, na 35ª edição as narrativas passaram a ser editadas em volumes separados. O texto fonte foi traduzido, consoante informações no site da Fundação Casa de Jorge Amado, para o alemão, árabe, búlgaro, catalão, chinês, dinamarquês, espanhol, finlandês, francês, húngaro, inglês, italiano, japonês, lituano, polonês, russo, sueco e tcheco.

Os velhos marinheiros ou capitão-de-longo-curso é a recomposição da biografia de Vasco Moscoso de Aragão, numa intrigante aventura de um narrador não nomeado, que anseia ganhar um concurso literário. Isso é visível de maneira fragmentada, pois é uma narrativa de histórias entrelaçadas, a do narrador autodiegético inominado e a do Vasco Moscoso de Aragão, capitão-de-longo-curso. A obra tem por espaço principal o pequeno e pacato balneário de Periperi, no litoral brasileiro da Bahia. Os habitantes, na maioria aposentados e idosos, viram suas vidas serem transformadas depois da repentina chegada do Capitão-de-longo-curso à comunidade, senhor de histórias fantásticas de aventuras em alto mar – peripécias mirabolantes, romances com mulheres sensuais – que encantavam os moradores do lugarejo.

A narrativa não ocorre de maneira linear; o narrador, que não confiável, nos apresenta, no decorrer da obra suas opiniões às várias versões sobre a biografia de Vasco Moscoso de Aragão, mesmo sob a promessa de narração imparcial, cujo objetivo é pesquisar de forma científica a verdadeira história dessa personagem intrigante. Ao contar a vida do Capitão-de-longo-curso, as mazelas do capitalismo florescente são apresentadas sob diferentes aspectos, mostrando os diversos

costumes das personagens secundárias que desfrutavam uma vida de aparências. São doutores ilustres, ricos comerciantes, senhoras de respeito, funcionários públicos e desocupados. A vida cotidiana regrada e monótona do vilarejo litorâneo baiano é contraposta às aventuras do marinheiro que não distingue verdade e fantasia. O humor, a ironia e a sátira entrecortam a obra literária ficcionalizada, apresentados a partir de circunstâncias ambíguas e paradoxais.

O enredo, a linguagem, as personagens constroem o meio social com marcas que não passam despercebidas pelo leitor metucioso. A trama atesta as condições precárias de vida das minorias excluídas, não se ocupa de uma narrativa revolucionária, mas de crônicas de costumes, sob a óptica do marginalizado.

A maior força da obra está, certamente, na construção literária análoga aos elementos da sátira e da carnavalização. Ao apresentar aspectos excêntricos da crítica social, Amado focaliza o meio sócio-econômico-cultural da Bahia, revelando pontos peculiares de denúncia e de imposições do capitalismo. Tais elementos transformam a narrativa num tipo de literatura aberta ao leitor, obrigando-o a se posicionar como alguém que deseja se aprofundar na história, conhecendo um pouco mais do contexto burguês ou, simplesmente, deleitando-se com as aventuras do narrador-personagem e de Vasco Moscoso de Arago. Dessa forma, o escritor baiano, de maneira sutil, bem-humorada, pintou um quadro analítico da sociedade do século XX.

É a partir dessa perspectiva que estudamos *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, visto ser uma obra composta por vários elementos, tendo como exemplo: diálogo filosófico, aventuras, fantástico, sagrado e profano.

As peripécias das personagens têm como palco os bordéis, as feiras e as prisões. Podemos acrescentar ainda, a liberdade de invenção

do enredo, criando situações extraordinárias, fantásticas, inesperadas. Os escândalos também têm lugar nesse tipo de narrativa, já que “abrem uma brecha na ordem inabalável, moral das coisas e acontecimentos humanos e livram o comportamento humano das normas e motivações que o predeterminam” (BAKHTIN, 2010, p. 134).

O princípio basilar da teoria da carnavalização Bakhtiniana é o destaque para a presença do humor e do riso ambivalente que permite uma reviravolta dos valores hierárquicos estabelecidos na sociedade ocidental - o riso popular que destitui, rebaixa profana e cria nova vida, o que é provocado pela paródia, pelo uso da linguagem coloquial, pelos jogos de azar, entre outros elementos. Sob esse prisma, DaMATTA assinala que o carnaval celebra “o riso e a desordem, a escolha do papel social (pelas ‘fantasias’) e do grupo, as inversões e vivências utópicas de abundância, ausência de trabalho, liberdade e igualdade de todos, os festivais da ordem remetiam a uma visão oposta” (DaMATTA, 1997, p. 88).

Bakhtin, nos seus estudos, sublinha que o carnaval era uma festa constituída por manifestações da cultura popular medieval e do Renascimento. De maneira que os espetáculos cômicos e expressões da população eram considerados como momento de ridicularização do discurso político-religioso. Um mundo exterior ao da Igreja e ao do Estado era criado, construindo uma segunda vida, em que todos participavam ativamente.

O carnaval é uma festa que precisa do contado público, como maneira de abolir convenções sociais e de derrubar hierarquias “o contato é livre, é familiar, os gestos se libertam das coerções e o discurso é franco” (FIORIN, 2008, p.92-96). Por isso, se diz que nas festas populares operavam em uma visão dualística: nascimento e vida, louvor e injúria, juventude e decrepitude. É uma festa popular em que é revelada a mais cruel realidade cotidiana. É um espetáculo que se situa na fronteira entre a vida e a arte. Nas palavras de Bakhtin

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos, são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas *vive-se* nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“*monde à l’envers*”) (BAKHTIN, 2010, 139-140).

Para o estudioso russo, o carnaval não é, de fato, um fenômeno da literatura, mas uma prática ritualista que une ações construindo uma linguagem simbólica, que de forma sincrética transporta o carnaval à literatura.

A carnavalização literariamente significa a transposição do espírito carnavalesco para a arte, representado pela alegria e pelo espírito jocoso da cultura popular, onde reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase das mudanças e das transformações. Sob a tutela de Bakhtin, o carnaval é considerado o *locus* da inversão, em que os excluídos ocupam o centro simbólico: plebeu vira rei, como um estouro de alteridade. Um espaço em que as hierarquias são subvertidas e não há censuras linguísticas, em que os dominados podem, enfim, legislar.

No mesmo sentido, DaMATTA compreende que é no carnaval que se estabelece

[...] um *continuum* marcado pelo diálogo e pela comunicação explosiva, sensual e concreta de todas as categorias e grupos sociais. As distâncias são eliminadas precisamente porque o mundo está de cabeça para baixo, perdendo temporariamente a sociedade os seus centros regulares de poder e hierarquização (DaMATTA, 1997a, p. 98).

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

DaMATTA, considera que a “carnavalização é a possibilidade do diálogo entre as categorias divergentes, rigidamente subordinadas pelas hierarquias do mundo diário”. O estudioso completa: “dialogar é relacionar [...] pessoas, categorias e ações sociais que normalmente estariam soterradas sob o peso da moralidade sustentada pelo Estado” (DaMATTA, 1997a, p. 99). Nesse sentido o “carnaval de rua” é um evento que proporciona o encontro de forma “aberta” com todas as classes da hierarquia social, acrescenta ainda o sociólogo brasileiro: é “um momento em que as regras, rotinas e procedimentos são modificados, reinando a livre expressão dos sentimentos e das emoções, quando todos se podem manifestar individualmente” (DaMATTA, 1997 b, p. 114; 161)

A utilização da linguagem coloquial (escrita na voz do povo e para o povo), enredos repletos de aventuras, engajamento social, incursões pela técnica dos cordéis e farsas medievais, são características da narrativa *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*. Jorge Amado se apropria de tais recursos não só para conquistar leitores, mas para garantir a voz e a vez aos excluídos.

Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso, é uma narrativa de aventuras, carregadas de elementos que intencionalmente prendem a atenção de quem interpreta a obra. Esse modelo literário cerca-se de técnicas que promovem a curiosidade, pois cada capítulo aguça o desejo ao próximo. Saltam aos olhos as ilustrações realistas da condição humana, promovendo, dessa maneira o registro da vida cotidiana de maneira verossímil.

Evidentemente, nessa linha, identificamos na escrita de Jorge Amado a inclusão da discussão sobre a exploração e a dominação sob a força subversiva do riso e da carnavalização, contrapondo os valores dominantes. O discurso do autor insinua pontos com cunho político e social, acentuando o “generoso impulso de atrair novos leitores para o

universo da palavra escrita, com vontade de revirar a história, de vingar as injustiças sofridas pelos inocentes ou desprotegidas” (MACHADO, 2006, p. 58).

Por essa referencialidade, o escritor responde ao sério com o carnavalesco “ataca com o informal e o misterioso, [...] À divisão definitiva entre vida e morte, sonho e realidade, passado e presente” (DaMATTÁ, 1997a, p. 106). Uma vez que o carnaval é uma festa conhecida pela inversão de valores em que as desigualdades sociais e hierarquias são ignoradas, julgando a ordem enquanto desordem.

Sob o aspecto da ordem e da desordem é que iremos refletir a propósito da “coroaçãõ do parvo” do narrador autodiegético, como uma ação do carnaval que dá ênfase às “mudanças e transformações da morte e da renovação”. É um ritual “biunívoco”, que representa a “inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação” (BAKHTIN, 2010, p. 141; 142)

Em se tratando de uma narrativa cujo narrador é um parvo, percebemos uma paródia ao gênero textual literário hagiográfico, eis um traço da carnavalização. O humor se acomoda no desencontro dos modelos literários: que outrora, narrava as biografias de Santos; agora, se preocupa com a vida de um buscão. Por conseguinte, “os grandes são destronados, os inferiores são coroados” (DISCINI, 2006, p.55).

Constatamos então, que no nível da narração as relações de poder estão invertidas: o narrador autodiegético, que deveria deter o conhecimento intelectual da narração da história, não do tem. Consequentemente, o poder da palavra precisa do aval de um “homem de saber universal”, um verdadeiro intelectual. É justamente esse o ato excepcional que exemplifica a inversão da relação de poder. (AMADO, 2009, p.71)

O que é percebido na passagem do romance em que o narrador autodiegético se coloca como um parvo, se rebaixando na esfera inte-

lectual. Na tentativa de esclarecer a veracidade e superar as controvérsias relativa às duas versões da biografia de Vasco Moscoso de Aragoão, sua primeira ação foi de submetê-las ao exame de pessoas cultas e importantes da sociedade local. A relação de poder restou clara, o narrador entregue a sua árdua tarefa de restabelecer a verdade carecia do aval das personalidades detentoras de sabedoria e de erudição.

As inversões das relações de poder simbólico ascendem o narrador-personagem, o que explica o ajustamento à literatura carnalizada. Bakhtin afirma ser o festejo carnavalesco uma tradição, em que as hierarquias são provisoriamente invertidas. O mundo às avessas é experimentado e vivenciado. O universo da inversão ou do próprio rebaixamento abrangia a coroação do parvo.

Em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* o narrador-personagem autodiegético é um burguês rebaixado, sem títulos ou posses, um mero funcionário público que vislumbrava o prêmio literário, aliás, participava do segundo concurso literário. A enunciação é assumida, então, por uma criatura inepta elevada à categoria de escritor.

Nesse viés, a narrativa pode ser vista como anunciadora dos vários problemas dos excluídos, sob o ponto de vista dos injustiçados. Por conseguinte, é a vida do buscão que se transforma em obra prima por isso as motivações e ações são pequenas e terrenas, como a satisfação corporal, o escatológico e a copulação.

O narrador autodiegético, inominado se declara ser uma figura periférica. É um mero observador social conformista, trabalhador da máquina pública que exerce uma função diminuta, com características inversas ao herói clássico.

A posição rebaixada desse narrador na sociedade é percebida durante a aventura de tornar-se um escritor. Ele não fora acolhido pela crítica, já que possuía uma escrita sem emoção. O que o levou a sofrer

duras críticas dos letrados do balneário. E de fato, o discurso de uma personagem popular será também coloquial.

Assim, por ser um narrador do povo, a linguagem será informal. O que pode ser percebido na constituição do texto ficcional, incluindo episódios que contrapõem a língua literária e a língua coloquial. O estilo amadiano paródia o intelectual acadêmico, que se vê como guardião do conhecimento. À luz dos estudos bakhtinianos observamos o seguinte:

[...] ocorre também a carnavalização da *linguagem* dos povos europeus. Camadas inteiras da linguagem - o chamado *discurso familiar de rua* - estavam impregnadas da cosmovisão carnavalesca; criava-se um imenso acervo de livre gesticulação carnavalesca [...] A cosmovisão carnavalesca com suas categorias, o riso carnavalesco, a simbólica das ações carnavalescas de coroação-descoronação, das mudanças e trocas de trajes, a ambivalência carnavalesca e todos os matizes da linguagem carnavalesca livre – a familiar, a cinicamente franca, a excêntrica e a religioso-injuriosa, etc. penetraram a fundo em quase todos os gêneros da literatura de ficção (BAKHTIN, 2010, p. 147).

Em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, o narrador-personagem utiliza, em alguns episódios, a linguagem culta da literatura cânone justamente para parodiar o gênero literário sério. Nas obras carnavalizadas percebemos o rebaixamento dos textos oficiais e sérios para cômicos e jocosos, o que é ratificado mediante encontros de níveis de linguagem (coloquial X literário). Em tais embates linguísticos confirma-se a intenção do narrador oriundo dos estratos culturais baixos em criticar a cultura oficial, vejamos:

Se transcrevo aqui o texto integral da honrosa carta do ínclito baiano, é para que a leia o pasqueneiro Wilson Lins. Escondido no pseudônimo de

Rubião Braz, esse jornalista de maus bofes tentou arrasar-me numa crônica em “A Tarde”, levar-me ao ridículo. Tivesse eu um título de doutor e ele teria sido mais amável e cordial. Ele e toda a crítica. Em vez de destratar-me, seria um coro de elogios (AMADO, 2009, p. 116).

O humor é proveniente da divergência entre os modelos do nível de linguagem: coloquial X literário, no mesmo parágrafo. O narrador-personagem é a personificação da crítica ao pedantismo literário, apesar de ser proveniente de uma posição social inferior, beneficia-se da linguagem normativa e dos valores burgueses (utilização de adjetivos rebuscados) com a clara intenção de repreendê-los. Na sequência, utiliza palavras restritas ao uso familiar: “bofes”. Observamos então, a utilização da “pluralidade de estilos e a variedade de vozes” dos gêneros literários nas palavras de Bakhtin, a politonalidade da narração se caracteriza pela “fusão do sublime e do vulgar”. De forma que, “concomitantemente com o discurso de representação surge do discurso representado” (BAKHTIN, 2010, p. 125).

A paródia é uma peculiaridade da literatura carnalizada, baseada na utilização da palavra alheia com finalidade oposta à do emissor. Com efeito, é o satírico que compatibiliza o cômico com a crítica social, construindo uma realidade distinta que se define pela inversão social - eixo estruturante da estética da carnalização. Nesse cenário a paródia cria o “duplo destromante”, ambivalente, no qual o mundo é visto às avessas (BAKHTIN, 2010, p. 143).

A cosmovisão carnavalesca é “dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível” (BAKHTIN, 2010, p. 124). Nesse cenário a paródia cria o “duplo destromante”, ambivalente, no qual o mundo é visto às avessas (BAKHTIN, 2010, p. 143).

Outra particularidade da cosmovisão carnavalesca é as cenas de escândalo e as condutas estrambóticas. Na cena narrada no capítulo “De como, em farra monumental, Vasco chora no ombro de Georges do resultado dessas confidências”, em que o desembarcador Rufino é surpreendido no quarto do bordel com Mimi, uma prostituta com “mais ou menos da idade de sua neta” lança uma nova questão pertinente (AMADO, 2009, p. 123). O comportamento hiperbólico da personagem Rufino, é próprio da literatura carnalizada, vejamos: no exato momento em que o casal estava no quarto, eis que ocorre uma invasão no Cabaré, acarretando grande alvoroço. O tumulto é a causa das náuseas na personagem, motivando os atos escatológicos e coprológicos. O elemento escatológico da cena rompe riso de forma inesperada, num gesto que rebaixa e degradada a imagem do poder judiciário.

A ideia dos atos fisiológicos de matéria fecal ou úrico confirma o tom humorístico do texto, aproximando-o da concepção medieval, a qual prevaleceu no início do Renascimento. Para Minois,

A paródia medieval, [...], vai ser um processo de rebaixamento, explicando o alto pelo baixo – não sob uma perspectiva puramente negativa, mas com o objetivo de recreação. As formas nascem e morrem na sopa biológica primordial, e essa realidade proteiforme, em que o nobre e o vil procedem dos mesmos mecanismos, é altamente cômica. Então o cômico popular vai espojar-se no “baixo”: a absorção do alimento, a excreção, o acasalamento, o parto na sujeira, os odores e os ruídos ligados ao ventre e ao baixo-ventre, todas as funções que rebaixam, mas, por outro lado, regeneram (MINOIS, 2003, p. 158).

O episódio toca as raias do ridículo por duas condições: promoção da delação social e degradação do corpo ao intuir a excreção da matéria orgânica. Na cena, o realismo grotesco é percebido no rebaixa-

mento corporal, em particular nas aberturas do corpo humano relativas pelo ato de comer, beber e evacuar. Portanto, é exemplo de humor escatológico, enquanto imagem grotesca do corpo.

Para Bakhtin, o realismo grotesco está englobado no princípio do rebaixamento, em que o sublime é materializado e o coração ocupa o lugar do genital. É, por isso, caracterizado pela manifestação do estado de transformação incompleta. Trata-se de um fenômeno ambivalente, inconclusivo.

O humor, para Araújo, “libera o real das cascas sombrias do autoritarismo e da opressão pela vontade do ego insubmisso” (ARAÚJO, 2003, p. 171). É uma manifestação desacautelada da percepção construída do universo. Desorganiza a ordem e provoca a revisão dos conceitos.

O realismo grotesco, nessa obra, pode ser comprovado por meio das cenas de copulação. Na primeira parte do livro *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso*, no capítulo “Onde se trata de aposentados e retirados dos negócios, com mulheres na praia e na cama, donzelas em fuga, ruína e suicídio, e um cachimbo de espuma-do-mar”, quando o olhar do narrador explora a sociedade de Periperi, expõe o caso de traição de Ruth, esposa do oficial da Polícia Militar Ananias, com o “jovem terceiranista de direito Arlindo Paiva” (AMADO, 2009, p. 26):

Não estava solitária e triste. Apenas atravessou a soleira da porta, teve o tenente-coronel a primeira surpresa: ao vê-lo, Zefa, a empregada, cuja dedicação ao casal datava de muitos anos, disparou pela porta dos fundos, a pedir socorro. Do quarto de dormir vinham sons alegres, o riso de Ruth e mais outro riso, meu Deus! Com os pacotes dependurados dos dedos, a garrafa de vinho sob o sovaco, Ananias arrombou a porta da alcova com um pon-

tapé. Homem pouco sensível às visões estéticas, não se empolgou com o espetáculo dos corpos jovens e nus nem com a poesia das ternuras trocadas entre o talentoso estudante e a formosa coronela. Não se encheu de admiração, encheu-se de raiva, atrapalhavam-no os embrulhos (havia enfiado os cordões nos dedos), tiravam-lhe parte da dignidade necessária naquele momento. Foi o que salvou o jovem Paiva. Sem se preocupar com as roupas, saltou do leito, abriu a janela, alcançou a rua. Nu como Deus o pôs ao mundo, atravessou a praça cheia de gente, numa velocidade de campeão de corrida. Livre finalmente dos embrulhos, o revólver na mão, o tenente-coronel da Polícia Militar apareceu logo depois a persegui-lo com palavrões e tiros. Pela janela aberta, os curiosos mais audazes ainda puderam ver a desnuda e consolada solidão de Ruth a gritar inocência (AMADO, 2009, p. 27; 28). Temos, nessa passagem, a cena bizarra da traição cujo palco é a casa da amante. Do ponto de vista fenomenológico, a casa representa a origem do homem, por conseguinte é o espaço em que se encontra a tranquilidade inicial e a segurança. Em *A poética do espaço*, Bachelard explica que “é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 2000, p. 366). Símbolo feminino significa abrigo, acolhimento, amor. Jorge Amado desmistificou-a, transformando-a em lugar de traição e de profanação da instituição matrimonial, enfim, de plena descoberta do prazer libidinoso.

A força da comicidade dessa cena está na fuga do amante a correr nu pelos espaços públicos, “como veio Deus o pôs no mundo” quando descoberta a traição da esposa pelo marido (AMADO, 2009, p. 27). Um bom exemplo de promoção do riso pela desordem social, ferindo a moral burguesa mantenedora das hierarquias e dos conceitos entre o sublime

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

e o grotesco. A traição assegura, por conseguinte, o derrocamento da sociedade burguesa.

As cenas de escândalo, considerando os apontamentos bakhtinianos, promovem “violações da marcha universalmente aceita”, logo “abrem uma brecha na ordem inabalável, normal das coisas e acontecimentos humanos” (BAKHTIN, 2010, p. 134). Nos fragmentos acima, Jorge Amado, ao criar cenas excêntricas aproxima o cômico do sagrado, como forma de sátira social.

Na postura de Bakhtin “a cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível” (BAKHTIN, 2010, p. 134). Essa dinâmica remodela as atitudes humanas, impondo novos valores, como aconteceu na sequência do episódio jocoso da traição. O casal, Ruth e Ananias, refizeram, depois de breve interrupção, o relacionamento conjugal:

Desapareceu o estudante, escondido pela família ou por amigos. Houve longas explicações a portas fechadas entre o militar e a esposa, malas foram arrumadas e partiram naquela mesma noite, pelo último trem. Iam os dois muito agarradinhos e carinhosos, segundo o testemunho de alguns felizardos que assistiram ao embarque (AMADO, 2009, p. 28).

O autor destrona a imagem de sagrado da casa rebaixando-a ao nível material e corporal: a do comer, a do beber e dos relacionamentos libidinosos. Nessa esfera, como reflete Bakhtin, encontramos o valor positivo, o do renascimento. “É o baixo que dá à luz” (BAKHTIN, 1999, p. 270). As imagens da traição não revelam apenas o destronamento, mas também o renascimento. Por esse caminho, temos que a sensualização para Jorge Amado significa a própria exaltação à vida,

uma maneira de recusar a repressão dos desejos, um exercício à sexualidade mais livre, por isso o recomeço do matrimônio de Ruth e Ananias é possível.

Para o escritor baiano, o desejo é vivenciado de forma intensa, sem intromissões morais ou religiosas. O ato de copulação é descrito de maneira grotesca entranhados na sensualidade e no erotismo. Nessa linha é que se cumpre a força do baixo material e corporal, nas linhas de Bakhtin

os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os *atos do drama corporal* – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras exceções: transpiração, humor nasal, etc.) a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo - *efetua-se nos limites do corpo e do mundo* ou nas *do corpo antigo e do novo*; em todos esses acontecimentos do drama corporal, *o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados* (BAKHTIN, 1999, p. 277)

O traço marcante em *Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso* é o rebaixamento, presenciamos “a transferência do plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1999, p.17).

Jorge Amado constrói em tom irônico, paródico e lúdico a narrativa pseudo-autobiográfica de um anônimo e, simultaneamente, biográfica de Vasco Moscoso de Aragão. O autor realiza uma leitura crítica e denunciadora das questões sociais, econômicas e políticas relevantes de sua época por meio da estética da carnavalização.

Por esse viés, o elemento cômico entendido como meio de transgressão é o fio condutor nessa obra de Amado. O riso ganha o sentido

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

do inconsciente, materializando anseios individuais ao aguçar a percepção crítica no combate à miséria, à opressão e à dor da existência em favor da justiça, da solidariedade e da fraternidade. Na linha da carnavalização, o autor, comicamente, subverte a tensão social para examinar poeticamente a sociedade burguesa. O jogo dos contrastes e do grotesco, de rebaixamento do sublime, é considerado como força ambivalente, ou seja, reestruturadora. O riso alegre e festivo é a morada da regeneração e do inacabamento carnavalesco.

Enfim, a assimilação de que a vida tem dois lados, existências contrárias que se completam. Nos dizeres de DaMATTA (1997a), Amado responde ao sério com o carnavalesco. “À divisão definitiva entre vida e morte, sonho e realidade, [...], ele sugere a possibilidade do texto como uma mediação generosa e um modo legítimo de perpetuação da memória que vem ampliar as tradições da sociedade” (DaMATTA, 1997a, p. 106).

A narrativa carnavalizada remete à experimentação da verdade. Jorge Amado consegue transpor a linguagem carnavalesca para a ficção nos brindando com narrativas muito bem construídas.

Vemos que a história do Capitão-de-longo-curso termina, em ritmo de carnaval, no compasso da alegria. Nas alegorias carnavalescas, Jorge Amado provoca a reflexão da sociedade burguesa hierarquizada da primeira metade do século XX, a fim de animar a construção da consciência, da contingência das veracidades das soberanias do poder.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. **Os velhos marinheiros ou o capitão-de-longo-curso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ARAÚJO, Jorge de Souza. **Dionisio & Cia. na moqueca de dendê: desejo, revolução e prazer na obra de Jorge Amado**, Rio de Janeiro: Relume. Dumará: Salvador, BA: Academia de Letras da Bahia, 2003.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**; tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**; Tradução. Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Problemas da poética de Dostoiévsk**; Tradução de Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- DaMATTA, Roberto. **A casa & a rua**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997 a.
- DaMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco. 1997 b.
- DISCINI, Norma. **Carnavalização. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin: outros conceitos- -chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: ed. Ática, 2008.
- GOLDESTEIN, Ilana Seltzer. **A construção da identidade nacional nos romances de Jorge Amado. in: O universo de Jorge Amado**. São Paulo: Ed. Schwarz Ltda. 2009.
- MACHADO, Ana Maria. **Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo, SP: Unesp. 2003.

CAMINHOS DE FALA E LUGARES DE ESCUTA DO REALISMO ANIMISTA EM JORGE AMADO

Fábio Rodrigo Penna

1. INTRODUÇÃO

“Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”: a quem esse slogan fascista elege e pretere em um país de diversas realidades? Lembrando ações de 1964, ano do golpe de Estado, o governo atual intensifica políticas públicas contra grupos “minoritários”. É a retórica do ódio impulsionando a violência a fim de inviabilizar o direito de opacidade à diversidade. Recusando a importância da memória longa ameríndia e africana na formação da identidade nacional, o “brasileiro” de memória curta se apresenta como povo originário, negando o estatuto básico de humanidade ao “outro”. Por essa razão, Jorge Amado continua como leitura necessária, um alento visceral. Amado, escritor do tema das encruzilhadas humanas, é o contador das narrativas de caminhos de falas na construção de lugares de escuta onde a diversidade se encontra, se relaciona e faz trocas. Ele interpretou o Brasil: exclusões, silêncios, opressões, preconceitos, pluralidades, alegrias e paixões. Estudar a obra de Jorge é reinterpretar diversas tensões e contradições que ocorrem repetitivamente em nosso país contra os que são invisibilizados. No conjunto de suas obras, Jorge Amado é o mais insistente, contundente e consistente escritor brasileiro sobre a temática do candomblé. A partir

de caminhos de fala do imaginário da ancestralidade, apresentado pelo realismo animista, ele procura reencantar as memórias longas afro-brasileiras desencantadas pelos discursos de ódio.

2. JORGE: MAIS AMADO DO QUE ODIADO

Jorge Amado, um dos mais influentes autores brasileiros do século XX, teve no início de sua vida literária a militância comunista como inspiração. Com a maturidade de sua escrita, é perceptível, no conjunto de sua obra, que passou a se dedicar à narrativa do ipadê (encontro) da pluralidade que constitui o recôncavo do rosto brasileiro. Logo, escolhemos não apontar que suas obras estejam circunscritas em temas de duplicidades, como no caso da mestiçagem e do sincretismo, questões controversas que ainda requerem olhares críticos na sociedade brasileira. Autor de cerca de quarenta livros, talvez ele seja o mais famoso, mais traduzido e mais lido dentro e fora do país. Em 1945, o crítico Antônio Cândido (2004) aponta Amado como o maior romancista do amor na literatura moderna:

Na nossa literatura moderna, o sr. Jorge Amado é o maior romancista do amor, força de carne e de sangue que arrasta os seus personagens para um extraordinário clima lírico. Amor dos ricos e dos pobres; amor dos pretos, dos operários, que antes não tinha estado de literatura senão edulcorado pelo bucolismo ou bestializado pelos naturalistas. (CANDIDO, 1992, p. 52)

Jorge Amado auxiliou na criação de um público leitor brasileiro. Ainda que os romances de Amado tenham obtido sucesso junto aos leitores, alguns críticos interpretaram esse triunfo literário como sinal de uma literatura sem grandes pretensões poéticas para leitores preguiçosos

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

ou de simples filiação partidária. Talvez, essa popularidade possa ser o primeiro motivo da má vontade da crítica ressentida com suas obras. Embora a ausência de estudos abrangentes sobre a obra de Jorge Amado seja injustificável, como afirma Paulo Bezerra (DUARTE, 1996, p. 11), podemos encontrar argumentos que apresentam análises simples, mas respaldáveis pelo prestígio acadêmico de alguns autores. Em *História Concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi (1985, p. 458) afirma que a popularidade das obras amadianas se debruça sobre uma literatura de tensão mínima que esboçou painéis coloridos e facilmente comunicáveis. Abordando sobre os leitores, o crítico escolhe os termos “curioso” e “glutão”, a fim de analisar o que os romances oferecem ao seu público: pieguice, volúpia, estereótipos, tipos folclóricos, descuido formal a pretexto de oralidade. Para o crítico, Jorge seria um contador de histórias regionais, já que seus romances retratariam personagens marginais da Bahia com atitudes vitais e políticas. Seriam o realismo animista e a contumaz representação de seres encantados, personagens do imaginário da ancestralidade (como a divindade Exu), temáticas intragáveis ao conservadorismo da crítica acadêmica, representante da sociedade brasileira, sobre os romances de Jorge Amado? Em seus romances, Jorge Amado apresenta essas análises conservadoras, localizando-as em personagens preconceituosos. Por meio de seu recôncavo, parte negada, escondida, apagada e silenciada, Jorge narra a identidade brasileira como observação de um organismo vivo em constante mudança. Por isso, em inúmeras obras o candomblé é tema fundamental às narrativas. Por exemplo, nos romances *Jubiabá* (1935) e *Tenda dos Milagres* (1969), os templos de Orixás dos sacerdotes Jubiabá e Procópio foram fechados pela polícia, sendo os dois personagens conduzidos à força para cadeia. Em *O sumiço da Santa: uma história de feitiçaria* (1988), o desejo da sociedade teocrática milicianista é expressivo: “extinguir, arrasar o candomblé” e seus “templos fetichistas”, pois “são

centros de perdição onde o demônio se apossa das almas dos cristãos”. (AMADO, 1988, p. 77)

Por que tamanha crítica negativa às temáticas das escritas do escritor baiano? Apesar dessas desqualificações no âmbito acadêmico, que existem até hoje, a potencialidade literária presente em suas obras repercute fortemente em nossa atualidade. Indubitavelmente, sua literatura é universal, sendo traduzida para várias línguas. Segundo a jornalista María Pilar del Río, seu esposo, José Saramago, dizia que o primeiro Nobel em língua portuguesa deveria ser para Jorge Amado:

José Saramago dizia que o primeiro Prêmio Nobel de Literatura em português teria de ser para Jorge Amado. Os dois fizeram um pacto: compartilhar o prêmio. O que acontece é que quando deram o prêmio a José, Jorge Amado estava muito mal e não pôde ir. (Pilar de Río, em entrevista ao *El País* - Rio de Janeiro, em 9 de julho de 2016)¹

Apesar dessas visões no âmbito acadêmico, a potencialidade literária presente em suas obras repercute fortemente em nossa atualidade. Entre os equívocos que uma crítica literária pode cometer é o de relegar a um plano inferior as obras de um escritor, ainda que ele seja predileto do gosto popular, por não atender às cobranças de modelos eruditos e reflexões psicológicas. Amado se propunha ao que seus leitores desejavam: a popularidade da narrativa, sua ideologia de classe, linguagem não erudita e sem meandros psicológicos. Sem sombra de dúvida, espera-se o seguinte de qualquer crítica acadêmica respeitosa: que as ideias sejam discutidas a partir da leitura factual das obras do autor. Dessa forma, simples comentários de ocasião não se tornariam julgamentos definitivos, cristalizando falsos argumentos nos leitores que sequer tiveram contato real com o conjunto de sua obra.

1. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/09/cultura/1468080028_487610.html. Acesso em 06 junho 2022.

Assim é Jorge Amado, escritor porta-voz de personagens silenciados, denunciando desigualdades, preconceitos e miséria por meio da estratégia literária do realismo animista para narrar as encruzilhadas humanas e biopolifonia política dos subalternizados que resistem, existem e se recusam à subserviência.

3. REALISMO ANIMISTA E CAMINHO DE FALA

No pensamento de tradição ancestral, o animismo manifesta a expressão humana voltada às crenças transcendentais espiralizadas no cotidiano. Da necessidade de expressar gratidão à natureza criadora de tudo, o pensamento animista tem a responsabilidade de proteger a natureza, repositório de sabedoria e de memória, e transmitir seu conhecimento às gerações futuras sem a destruir. Nessa cosmovisão, os antepassados entenderam que a natureza, os seres e seus objetos são (con)sagrados pela habitação local de vida espiritual, simultaneamente com a propriedade natural, governando a vida. Essa força que habita cada ser faz com que o ser humano respeite, em sua vida cotidiana, as leis de proibição e de obrigação que regem as suas relações com as forças vizinhas. Para o melhor entendimento de que a vida não é constituída apenas de matéria e que a morte é uma etapa do contínuo trânsito da vida, eles catalogaram e codificaram o conhecimento. No pensamento animista, a palavra é o sopro do encantamento que atribui alma à natureza e aos antepassados. Essa é a lógica animista reproduzida na realidade cotidiana e empírica das práticas culturais da sociedade candomblecista que se pauta na tradição ancestral.

Antes de Jorge Amado receber o título honorífico de obá de Xangô, em 1958, o escritor já era respeitado pelo povo de candomblé. Muito antes, o escritor já frequentava o templo do sacerdote Procópio

Xavier de Sousa, que é homenageado no romance *Tenda dos Milagres* (1969). Jorge Amado se tornou um protetor do Templo de Ogunjá, local no qual ele cultuou sua ancestralidade mais íntima conhecida como “Ori”, ritual esse que descreve em alguns romances. No campo literário, o alinhamento entre o pensamento mítico e a oralidade aponta para o tempo espiral que a poética do realismo animista apresenta:

As principais características do pensamento mítico animista passam pela oralidade, pois a palavra, possuidora do dom de inventar e de produzir encantamentos, revela o imaginário do mito. A oralidade é a lógica de vida ligada ao tempo do eterno retorno, no qual a palavra ganha o poder de dar vida, de abrir as fronteiras entre mundos, tornando-os apenas um. A palavra é o sopro do encantamento que atribui alma à Natureza e aos antepassados. Essa é a lógica animista reproduzida na realidade cotidiana e empírica das práticas culturais da sociedade africana que se pauta na tradição ancestral. No campo literário, essa realidade, que esposa o natural animico espiralizado de todos os dias, é cunhada de realismo animista. (PENNA, F., 2021a, p. 171)

O realismo animista é forma poética de encantamento e contínuo reencantamento de mundo. Na literatura, a evocação da memória de acontecimentos violentos ilustra a que ponto o ser humano é capaz de submeter quando movido pela intolerância e preconceito. Resgatar esses episódios por meio da ficção significa alertar e denunciar, admitindo os equívocos que não devem mais ocorrer. E isto é certo: tirar a memória animista do silenciamento pode ser interpretado como ameaça ao status quo de dominante das histórias dos indivíduos do pensamento global linear.

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

É o que produz Jorge Amado em muitos de suas obras. Inúmeros dos seus romances refletem sobre pensamento social e políticas públicas acerca do imaginário de ancestralidade do candomblé. São caminhos de fala e lugares de escutas do realismo animista. São romances turbilhonares (PENNA, 2021), pois narram a encruzilhas de existências que desatam amarras de silêncio como estética de transgressão. Destacamos algumas dessas obras: *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936), *Capitães da Areia* (1937), *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1961), *Os pastores da noite* (1964), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Tenda dos milagres* (1969), *Tereza Batista cansada de guerra* (1972), *Tocaia grande* (1984), *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria* (1988). Nessas obras, Jorge analisa a opacidade das histórias por meio do realismo animista, que reencanta o mundo na tensa construção das identidades encruzilhadas. São narrados temas e personagens que questionam o sistema que estrutura e hierarquiza o imaginário social, quando se apresentam a partir dos seus próprios conhecimentos e espaços que constituem sua existência, seus lugares de fala: “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” (RIBEIRO, 2017, p. 64). Reconhecendo a representação de Exu na vida e nas obras de Jorge Amado, entendemos aqui essa refutação como caminho de fala (PENNA, 2021, p. 92), pois se trata do discurso realizado nos intercursos e alinhavamentos entre os ininterruptos trânsitos e encruzilhadas que continuamente estruturam e constituem a própria existência de uma pessoa. Em todos esses romances, quando os narradores evocam a divindade Exu, ser primordial da existência humana, é para encantar a oralidade das personagens, inserindo-as no tempo espiralar de magias, oferendas, súplicas, pena de amor, fome silenciada, esperanças e dores de seu povo. A partir do caminho

de fala do imaginário da ancestralidade, eles procuram reencantar as memórias longas afro-brasileiras desencantadas pelo discurso de ódio e constroem outros lugares de escutas do candomblé.

4. JORGE AMADO: CAMINHOS DE FALAS PELO REALISMO ANIMISTA

Em seus romances, Jorge Amado narra a identidade brasileira estruturada pelo intercuro entre caminhos de falas, insistindo na necessidade de afloramento de espaços de escutas do candomblé contra as circunstâncias de opressão e preconceitos. Sem representação política, o povo negro e pobre do candomblé é reprimido a sobreviver no espaço subalterno. O Estado, além de ser ausente, mantém esses personagens segregados e reféns do próprio destino miserável e da vigilância violenta da polícia. Eis que Amado desenvolve, pelo conjunto de sua obra, uma proposta de luta e de resistência contra opressão e injustiça sociais sofridas pelos excluídos na Bahia: a conscientização da população pobre e negra pela ótica de suas próprias retinas. É nesse ponto que os narradores contam, a partir do caminho de fala do candomblé, a versão sobre si mesma da tradição ancestral. Para ilustrar caminhos de fala pelo realismo animista, selecionamos passagens de dois romances que trazem à baila temas atuais: *Jubiabá* (1935) e *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria* (1988).

Essas narrativas desenvolvem descrições dos mesmos conflitos em nossa atualidade, como, por exemplo, o “Estado” cristofascista. As histórias tecidas nesses romances caracterizam o universo da Bahia, onde a tensão do encontro entre o centro, sua margem e a margem da margem marca esse espaço fronteiriço. Os personagens do povo negro do candomblé, que se realizam na amizade, no amor, na religião e no lugar onde vivem, são os subalternizados: o negro, o vagabundo, o malandro, as prostitutas, sacerdotes e sacerdotisas, o homossexual, enfim, as

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

minorias estigmatizadas pela sociedade. São esses marginalizados que povoam as narrativas do espaço onde todo dia é dia de ditadura social e militar: fome, ódio, perseguição, violência e morte. Importam-nos passagens do realismo animista, que representem a luta do candomblé para existir e resistir no seu próprio espaço.

O romance *Jubiabá*, de 1935, narra a história de Antônio Balduíno, personagem descendente de escravizados criado no morro do Capa-Negro por uma velha tia, de sua infância à fase adulta, quando assume a liderança de uma greve geral, em Salvador, e a luta pela liberdade de seu povo. Mas o personagem que nos chama mais atenção, em virtude de sua beleza, é o sacerdote Jubiabá. Desta maneira ele é descrito: velho de cabeça branca, corpo encurvado, andar apoiado em um bastão, vestido por camisu (bata malê), um homem centenário. Esse ex-escravizado capturado na África é o contador de histórias que guardam a memória da escravidão. Esse pai de santo, filho de Oxalá, é um “onixegum”, o médico que, com seu conhecimento, trata as doenças da mente, do espírito e do corpo de seu grupo social. Ele é o psicólogo dos negros do morro e da cidade. No abandono do Estado, ele atua na saúde, na segurança, na educação, no lazer e na cultura no morro do Capa Negro. O jovem Baldo o respeitava bastante: “Respeitava-o porque ele sabia tudo e solucionava todas as questões entre os homens do morro. E curava todas as doenças e fazia feitiços fortes e era livre, não tinha patrão nem horário de trabalho” (AMADO, 1971, p. 47) Ele é o lado encantado do mundo das crianças, como Baldo, que gostam de ouvir as histórias daquele velho que detinha outros moldes de saberes, única escola que as crianças do morro possuíam.

Sua macumba, que ocorre aos domingos, é um espaço e momento de lazer, de cultura e alimentação: “Na sala tinham oferecido pipocas à assistência e lá dentro foi servido xinxin de bode e de carneiro com arroz-de-auçá. Nas noites de macumba os negros da cidade se reuniam

no terreiro de Jubiabá e contavam as suas coisas” (AMADO, 1971, p. 101). E ainda ajudava a movimentar a economia no morro por meio das pessoas que o procuravam para consultas oraculares. Nesses dias de candomblé, antes da comida oferecida, eram vendidos quitutes em barracas na frente de seu templo de Orixá:

“A noite caía pelos fundos das casas e era aquela noite calma e religiosa da Bahia de Todos os Santos. Da casa do pai-de-santo Jubiabá vinham sons de atabaques, agogô, chocalho, cabaça, sons misteriosos da macumba que se perdiam no pisca-pisca das estrelas, na noite silenciosa da cidade. Na porta, negras vendiam acarajé e abará” (AMADO, 1971, p. 97).

Em certa passagem, os moradores do morro, a margem da margem, espalham a notícia da existência de um lobisomem que aterrorizava seus moradores. O feiticeiro de vestimenta malê, contador de histórias e guardião da memória longa do povo negro, é chamado para salvar o morro desse temor. Segundo pai Jubiabá, tratava-se da presença do egum (espírito) do antigo dono das terras do Capa Negro. Era o espectro do homem branco escravocrata que ainda assombrava os negros:

Também outro lobisomem desapareceu, depois que Jubiabá fez uma reza forte na força da Lua cheia, de cima do morro, acompanhado de quase todos os habitantes. Rezou com um ramo de folhas, mandou que o bicho fosse embora, depois jogou o ramo na direção em que o lobisomem fora visto e a assombração voltou para o lugar de onde viera e deixou em paz os moradores do Morro do Capa Negro. Nunca mais o lobisomem voltou. Mas ainda hoje se fala dele nas conversas do morro.

[...]

- Quem é ele, pai Jubiabá?

- Ah! ocê num sabe... Pois ele é senhor branco

que era dono de uma fazenda. Isso foi nos tempos passados, nos tempos da escravidão de negro. A fazenda dele ficava bem aqui onde nós mora agora. Bem aqui. Ocês não sabe porque esse morro chama do Capa Negro? Ah! ocês não sabe... Pois é porque esse morro era fazenda desse senhor. E ele era homem malvado. Gostava que negro fizesse filho em negra para ele ganhar escravo... E quando negro não fazia filho ele mandava capar negro... Capou muito negro... Branco ruim... Por isso esse morro é do Capa negro e tem lobisomem nele. O lobisomem é senhor branco. Ele não morreu. Era ruim demais e uma noite virou lobisomem e saiu pelo mundo assustando gente. (AMADO, 1971, p. 45)

No final do romance, eclode a greve geral em Salvador, deixando a cidade às escuras e silenciosa. Nesse dia, o som dos atabaques da festa da macumba de Jubiabá, que, segundo o narrador, ocorre aos domingos, ecoa pela cidade. Funcionando como clamor de luta ao personagem Baldo, ele vai para o candomblé do feiticeiro convocar os negros presentes para a greve. Antes que ocorresse a primeira incorporação de um orixá, Baldo, como se fosse Exu, toma a palavra e discursa.

- Meu povo, vocês não sabe nada... Eu tou pensando na minha cabeça que vocês não sabe nada... Vocês precisam ver a greve, ir para a greve. Negro faz greve, não é mais escravo. Que adianta negro rezar, negro vir cantar para Oxóssi? Os ricos manda fechar a festa de Oxóssi. Uma vez os policiais fecharam a festa de Oxalá quando ele era Oxolufã, o velho. E pai Jubiabá foi com eles, foi pra cadeia. vocês se lembram, sim. O que é que negro pode fazer? Negro não pode fazer nada nem dançar para santo. Pois, vocês não sabem de nada. Negro faz greve, para tudo, para guindastes, para bonde, cadê luz? Só tem estrelas. negro é a luz [...]
(AMADO, 1971, p. 278)

Baldo, que agora se considera salvo por compreender a importância da greve, não aceita que Jubiabá, grande sábio negro, não saiba ensinar sobre greve ao povo escravo do morro. Do íntimo de sua sabedoria, pai Jubiabá apenas diz, após o discurso: “- Exu pegou ele...” (AMADO, 1971, p. 279). O ogã Baldo, aquele que não incorpora orixá, é tomado pelo poder de Exu, provavelmente por ser afilhado do mesmo. Nesse ponto, o narrador se deixa levar pela ingenuidade e soberba do protagonista Baldo, ao achar que o candomblé não é lugar de encontro de luta. Jubiabá representa um outro saber que a racionalização ocidentalizada cristofascista tenta silenciar e apagar. O culto aos antepassados não é conformismo ou alienação política. E essa outra leitura não foi aprendida pelo personagem Baldo, que, nos momentos mais psicologicamente difíceis, recorreu ao pai de santo, obtendo dele conselhos de resistência. No romance *Jubiabá*, o pensamento animista é conscientização e ato político.

O romance *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria*, lançado em 1988, cinquenta e três anos após a publicação de *Jubiabá*, narra o encontro de histórias em encruzilhada. Mais um romance turbilhonar com escritas de grito. É um trânsito de caminhos de falas contextualizado na década de 1970. E do olho dessa encruzilhada, destacamos a beleza da personagem Iansã, ou santa Bárbara para outros. Mas ela é Oyá, a senhora das tardes cor de rosa, em todo romance. Pelo caminho de nossas falas, o romance apresenta o pensamento espiral da ancestralidade, e não sincretismo religioso, por meio da retratação da imagem secular de santa Bárbara (defendida como obra de arte de Aleijadinho), que, ao chegar à cidade de Salvador vinda Santo Amaro da Purificação, para um período de exposição, anima-se em Iansã, encantamento do candomblé:

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

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

Num meneio de ancas, santa Bárbara, a do trovão, passou entre mestre Manuel e Maria Clara e para eles sorriu, sorriso afetuoso e cúmplice. A ebômi colocou as mãos abertas diante do peito no gesto ritual e disse: Eparrei, Oiá! Ao cruzar com o padre e a freira, fez um aceno gentil para a freira, piscou o olho para o padre. (AMADO, 2013, p. 24)

Por dois dias, de quarta a sexta, a imagem esteve desaparecida para os clérigos católicos, enquanto Iansã era vista com toda normalidade pelos candomblecistas. Assim que chega ao cais, na quarta-feira, dia dedicado a essa encantada, ela se direciona imediatamente para o candomblé da Menininha do Gantois. Em um percurso que demoraria uns quarenta minutos a pé, Iansã chega em questão de poucos minutos. Após ser bem recebida, já começa a organizar algumas questões importantes, embora o propósito de estar na cidade fosse outro:

Oiá entrou no barracão vestida com as cores do crepúsculo, na testa a estrela vespertina, verde perfume de mar nos seios de ébano. Não a esperavam, mas não houve surpresa ou rebuliço, apenas o som dos atabaques cresceu, e na roda dos santos ebomis, equedes e iaôs curvaram-se em reverência. Pelo caminho, recolhera injustiças e malfeitos, trazia-os num feixe sob o sovaco esquerdo, na mão direita os raios e os trovões. (AMADO, 2013, p. 39).

Iansã aproveita para dar um castigo em um africanologista descompreendido, que estava indevidamente sentado no lugar de um obá de Xangô ao lado da cadeira de Menininha do Gantois. Escolhemos destacar Iansã, pois é essa encantada que levará seus ventos às vidas

de suas filhas, que povoam esse romance, a fim de que os rumos sejam mudados positivamente. O propósito da vinda de Oyá à cidade de Salvador era libertar suas filhas Adalgisa e Manela da intolerância e ensinar-lhes alegria: “libertar Manela do cativo e mostrar a Adalgisa com quantos paus se faz uma cangalha. Seus cavalos, ela os montava em pelo, em Adalgisa poria uma cangalha e assim a montaria. (AMADO, 2013, p. 42)

Adalgisa é uma mulher casada, católica, defensora da moral e dos bons costumes. Com a morte da irmã, fica na condição de tutora da sobrinha Manela, endurecendo mais ainda seu jeito de ser, impondo proibições, castigos e surras à adolescente. Embora católica intolerante, Adalgisa também era filha de Iansã, já que sua mãe Andreza, quando se iniciara no candomblé, fizera-o grávida. Logo, Adalgisa também era filha e iniciada para essa encantada. Ainda que tenha perdido os pais em um acidente, Manela mantinha fé em sua religião, vendo como forma de libertação, para o desespero da tia Adalgisa. A fim de conter as decisões da sobrinha sobre própria vida, tia Adalgisa interna a jovem em um convento respaldada pelo poder público. Uma das missões de Iansã é justamente libertar sua pequena filha. Iansã vai ao convento à noite, mas é vista como santa Bárbara pelos olhos de uma freira. Ela entrega um documento assinado e timbrado, conseguindo a soltura de Manela, que usava uma roupa de freira. Ao sair, a jovem encontra Iansã a esperando do lado de fora do convento. Iansã incorpora em sua menina Manela, que estava vestida de noviça: “Manela mal teve tempo de sorrir ao namorado, reconhecer o tio Danilo, vislumbrar tia Gildete. Quando quis chamá-los, avançar ao encontro de sua gente, já não pertenciam a boca e os pés, Iansã a invadiu e cavalgou” (AMADO, 2013, p. 292).

A santa encanta havia prometido cavalgar nas duas. Faltava Adalgisa. E o momento certo foi no terreiro de Menininha do Gantois, quando lá a tia esteve para impedir a sobrinha de ser iniciada no candomblé e reconduzi-la ao convento:

“Iansã sorriu enternecida e só então veio anunciar-se na avenida no clarão do relâmpago, no grito de guerra, no trovão. Saltou mais além das torres de televisão, desceu sobre Adalgisa: mandara o Exu Malé colocar uma cangalha na rebelde, assim a montou, cumprindo o prometido” (AMADO, 2013, p. 359).

Trabalhos cumpridos, Iansã, a própria, já poderia voltar para exposição e habitar a imagem de santa Bárbara. Dessa maneira, os ventos da encantada mudaram as vidas da tia Adalgisa e da sobrinha Manela, eliminando o preconceito e trazendo alegria. Se há algum tipo de guerra nesse romance, certamente não é entre santos, mas sim instigada pelos intolerantes (que não aceitam a existência na cidade de visões religiosas diferentes), pois os candomblecistas estão felizes em suas vidas. Reiterando, o realismo animista também é posicionamento político.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Jorge Amado escreve uma cartografia das culturas e das identidades que delineiam o rosto do povo brasileiro. E esse rosto certamente não é retratado por slogan fascista que pretere a memória longa afro-brasileira e indígena. Em seus romances turbilhonares, as figurações da marginalidade, interferindo nos interesses socioeconômicos dos personagens das elites, são caminhos de falas que se encontram em uma encruzilhada, ponto de deslocamentos, invasões, negociações, inclusões, segregações e violências. Ele é o escritor do desafio destinado a um verdadeiro obá de Xangô: denunciar a injustiça social, o racismo, a intolerância religiosa, o machismo, a homofobia e o ódio de classe cotidiano da sociedade brasileira. Ele é o escritor das encruzilhadas humanas, o pensamento espiral da ancestralidade. Nos

romances *Jubiabá* e *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria*, a narrativa de memória animista é um tema marginal que se torna central, representando um espelho atemporal de ditadura cotidiana contra o povo do candomblé. As obras de Jorge Amado são lugares de escutas onde caminhos de falas desencantam discursos de ódio e violências e reencantam o mundo por meio do realismo animista.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Jubiabá**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1971.

_____. **O sumiço da santa: uma história de feitiçaria**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo, Cultrix, 1985.

CANDIDO, Antonio. **Brigada ligeira e outros escritos**. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2004.

PENNA, Fábio R. **O pensamento espiral em romances turbilhonares: escritas do grito, identidade encruzilhada e paisagens afrocircinadas**. 289 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

_____. **Viagem em Transe Mítico: mestiçagens, imaginários e reencantamento do mundo**. São Paulo: Appris, 2021a.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA: DON'ANINHA DE *CAPITÃES DA AREIA* (1937) E A MÃE-DE-SANTO MÃE ANINHA

Filismina Fernandes Saraiva

Nerivaldo Alves Araújo

1. INTRODUÇÃO

Os estudos literários dialogam com outras artes e também com outros campos do saber, a intensidade dos diálogos vem dissolvendo fronteiras entre as artes e as demais áreas. A literatura e a história são campos distintos, porém, têm muitas características em comum, como a narratividade, a ficcionalidade e a referência no real dentre outras aproximações, assim como possuem distanciamentos. Neste sentido, este trabalho pretende estudar a construção da personagem Don'Aninha, do romance *Capitães da Areia* (1937), uma mãe-de-santo que nutre amizade com o grupo de menores abandonados moradores de rua em Salvador. Dentro do diálogo entre a literatura e a história, a análise buscará na realidade histórica a figura de Mãe Aninha, Oba Biyi, fundadora do Ilê Axé Opô Afonjá, a qual fora amiga do autor do romance, Jorge Amado. Compreende-se que a personagem Don'Aninha é uma referência à citada Mãe-de-santo. Para isso, é necessário discutir o diálogo entre a literatura e a história, conforme Pesavento (2003) e Borges (2010), bem como, adentrar em estudos sobre construção de personagens literárias como Antônio Cândido (1976) e Beth Brait (1993) e ainda debruçar sobre a trajetória de Oba Biyi. O tipo de pesquisa usada

é a qualitativa, com métodos e procedimentos da pesquisa bibliográfica, documental e exploratória.

Desse modo, o texto se divide em discussão do diálogo entre literatura e história, na primeira parte, aproximações e distanciamentos dessas duas áreas que representam o real com suas especificidades através do discurso e da narrativa, transformando o mundo como texto. A segunda parte o texto focaliza a personagem Don’Aninha de *Capitães da Areia* (1937), discutindo a técnica de construção de personagem romanesca, demonstrando que Amado faz referência à figura real e histórica de Mãe Aninha, Obá Biyi, fundadora do Ilê Axé Opô Afonjá, terreiro baiano localizado em Salvador, onde mais tarde, em 1959, Amado recebeu o título de Obá de Xangô.

2. LITERATURA E HISTÓRIA: DIÁLOGOS

Os campos literário e histórico têm aproximações e distanciamentos, o carácter narrativo, a ficcionalidade, a referência à realidade, são aproximações, porém há também distanciamentos, como a maneira como se dá e a intensidade dessas características. O diálogo entre essas duas searas é intenso, a literatura pode ser fonte para história, a história é matéria para a literatura, cada uma ao seu modo traduz o mundo como texto. Sandra Pesavento (2003) diz que as narrativas histórica e literária são discursos “[...] que respondem às indagações dos homens sobre o mundo, em todas as épocas. Narrativas que respondem às perguntas, expectativas, desejos e temores sobre a realidade, a História e a Literatura oferecem *o mundo como texto*” (PESAVENTO, 2003, p. 32). Essa concepção está dentro do que se reconhece como o campo da história cultural ou da nova história. Ambas são discursos, tomam como referência a realidade e transformam o mundo em texto.

A história assim como a literatura é narrativa, a primeira sobre o passado, uma interpretação do que foi, pois o que se faz em história

é sempre uma tentativa de chegar na verdade do que passou e já não existe mais. A literatura demonstra a visão do seu tempo ainda que seja sobre o passado, não é sobre a temporalidade do narrado. Ambas são formas de representação do imaginário através do discurso e “[...]tem sempre como referência o real, mesmo que seja para negá-lo, ultrapassá-lo ou transfigurá-lo” (PESAVENTO, 2003, p. 33). O componente ficcional também está presente nas duas, história e literatura, porém com dosagens diferentes, pois na história há a condição de que é preciso que tudo tenha acontecido

Todavia, a História tem com esta recriação do *mundo feito texto*, uma condição: é preciso que tudo tenha acontecido. O *como* é fruto das escolhas e estratégias ficcionais do historiador, mas é preciso que algo tenha realmente ocorrido. (PESAVENTO, 2003, p.35)

Assim, o historiador faz escolhas ao contar uma história que não está mais no tempo vivido, o como narrar, quais fontes utilizar, o completar lacunas, o de uso de determinadas palavras e expressões como figuras de linguagem, dentre outras estratégias para compor a narrativa, demonstram um lado ficcional, mas que tem limites, como abordar o que aconteceu, com pessoas reais. Enquanto a história persegue uma verdade ao contar uma história sobre o passado, a literatura não busca a verdade, apenas que sua narrativa tenha coerência, verossimilhança. Para Borges, a literatura

[...] é uma reflexão sobre o que existe e projeção do que poderá vir a existir; registra e interpreta o presente, reconstrói o passado e inventa o futuro por meio de uma narrativa pautada no critério de ser verossímil, da estética clássica, ou nas notações da realidade para produzir uma ilusão de real. (BORGES, 2010, p.99)

A literatura não trata da verdade, mas de uma representação do real, o autor pode lançar mão de muitos elementos extra-literários e históricos, o que aumenta a ilusão de realidade. Assim, o leitor literário deve saber que há um pacto ficcional no momento da leitura com a coerência interna da obra.

Na sessão seguinte mostramos como a construção de uma personagem pode ser ancorada na realidade, na história, na existência de um ser vivo, no entanto, trata-se de uma criação do autor, na qual ele lança mão de diversos recursos da linguagem.

3 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM DON'ANINHA DO ROMANCE *CAPITÃES DA AREIA* (1937)

No romance *Capitães da Areia* (1937) como muitos outros romances do escritor Jorge Amado é possível identificar referências a eventos históricos, que demonstram a visão de uma parcela da sociedade baiana da época para determinados assuntos, como por exemplo, os menores abandonados e as formas como a polícia, a igreja e alguns jornalistas encaravam aquela situação; a perseguição às religiões de matriz africana e as invasões policiais criminalizando os adeptos; a epidemia de varíola que matou inúmeras pessoas especialmente pobres e pretos e como a saúde pública agia. São importantes questões históricas abordadas no romance, dentre outras. Nessas questões, a personagem Don'Aninha se envolve diretamente em sua amizade com os capitães, não se trata de uma protagonista, pois esse papel obviamente é de Pedro Bala, o líder dos capitães da areia.

Neste sentido o romance amadiano representa as citadas questões sendo testemunha de uma época, corroborando com Borges que diz

[...] a expressão literária pode ser tomada como uma forma de representação social e histórica, sendo testemunha excepcional de uma época,

pois um produto sociocultural, um fato estético e histórico, que representa as experiências humanas, os hábitos, as atitudes, os sentimentos, as criações, os pensamentos, as práticas, as inquietações, as expectativas, as esperanças, os sonhos e as questões diversas que movimentam e circulam em cada sociedade e tempo histórico. (BORGES, 2010, p.98)

Os capitães da areia existiram na Salvador da década de 1930, Amado os conheceu, conforme declara em entrevista a Alice Raillad (ano) “[...] conheci de perto os ‘capitães da areia’ quando comecei a ter uma atividade política de esquerda, por volta de 1930.” Ele viveu profundamente a vida da gente baiana para assim os recriar no mundo ficcional, transfigurando-os, trazendo também o olhar da sociedade, dentre esses olhares temos o da igreja através do padre José Pedro e de seus superiores e o do candomblé, representado pela figura de Don’Aninha.

Em algumas passagens os meninos menores abandonados, habitantes do velho trapiche na beira do cais da Cidade da Bahia de Todos os Santos, se reportam à Don’Aninha para que ela os ajude, a personagem é uma mãe-de-santo, ela é uma amiga dos capitães, assim como o padre José Pedro ou o capoeirista Querido-de-Deus que aparecem em situações extremas como quando Dora ficou doente, a menina entrou para o bando com seu irmão pequeno, Zé Fuinha, após a morte dos pais na epidemia de varíola. Dora ficou doente após ser internada no orfanato Nossa Senhora da Piedade, foi resgatada por Pedro Bala, com febre, a menina foi trazida de volta ao trapiche. Foi preciso que Don’Aninha viesse cuidá-la com seus conhecimentos de candomblé, mas, mesmo assim Dora morre: “Os Capitães da Areia olham em silêncio. A mãe-de-santo Don’Aninha reza oração forte para a febre que consome Dora desaparecer. Com um galho de sabugueiro manda que a febre se vá” (AMADO, 2001, p. 207-208). Outra passagem marcante que envolve

a personagem é quando Don’Aninha procura Pedro Bala para que ele recupere Ogum que estava preso, tendo sido retirado de um terreiro pela polícia

— Ogum está zangado... — explicou a mãe-de-santo Don’Aninha.

Fora este assunto que a trouxera ali. Numa batida num candomblé (que se bem não fosse o seu, porque nenhum polícia se aventurava a dar uma batida no candomblé de Aninha, estava sob a sua proteção) a polícia tinha carregado com Ogum, que repousava no seu altar. (AMADO, 2001, p. 86)

Pedro Bala então se compromete a recuperar Ogum afinal Dona’Aninha era uma amiga dos capitães e “[...] entre os Capitães da Areia quando se é amigo se serve ao amigo (AMADO, 2001, p. 87)”. Aqui a representação literária tanto mostra a solidariedade entre essas minorias, meninos abandonados e adeptos de candomblé, quanto registra a perseguição aos cultos de matriz africana no período.

Adentrando à questão da construção da personagem, no clássico estudo “A personagem do romance”, Candido (1976) diz que enredo, personagem, significados e valores, ou seja, ideias são intimamente ligados, só funcionam nesta interação dentro do romance. A personagem vive dentro do enredo e vive, também, as ideias contidas na história. Pode se dizer que a personagem não é a parte mais essencial de um romance, mas também sem ela não pode haver romance, pois as ações do enredo só podem acontecer e fazer sentido com a personagem. Estão entrelaçadas as ações do enredo, as ideias e as personagens, portanto. Neste sentido, ao falarmos da personagem Don’Aninha, imediatamente trechos do enredo são evocados e junto a eles algumas ideias que povoam o romance em estudo, corroborando assim com o que diz Antonio Candido.

Beth Brait (2017) traz o narrador como um elemento importante para se falar em personagem no romance. As personagens são introduzidas e descritas pelo narrador seja ele em terceira pessoa, aquele que sabe tudo o que acontece e coloca o leitor a par dos eventos, ou aquele que é participante, o narrador personagem, que está dentro da narrativa vivendo o enredo, assim tem sempre um narrador para que a personagem apareça na narrativa. Em *Capitães da areia* (1937), Don'Aninha é apresentada por um narrador em terceira pessoa ou onisciente, conforme consta neste trecho “Don'Aninha era magra e alta, um tipo aristocrático de negra, e sabia levar como nenhuma das negras da cidade suas roupas de baiana. Tinha o rosto alegre, se bem bastasse um olhar seu para inspirar absoluto respeito” (AMADO, Jorge. 2001, p. 87).

Conforme Candido compreende, a personagem é o que aparenta ser mais vivo num romance, embora seja algo fictício, sendo assim, a criação literária repousa neste paradoxo, o fictício tem a impressão de realidade, que é a verossimilhança, e conclui que “[...] o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.” (CANDIDO, 1976, p. 55). A personagem Don'Aninha bem poderia ser qualquer mãe-de-santo soteropolitana, que viveu no período em que houve uma intensa perseguição policial às religiões de matriz africana, ou no período em que aconteceu uma epidemia de varíola em Salvador, esses acontecimentos históricos recriados na narrativa ficcional de fato existiram na realidade, dessa forma o romance traz grande verossimilhança, porém não precisariam ter existido para dar verossimilhança à ficção, bastava que fossem passíveis de acontecer e tivessem coerência dentro do enredo. A personagem em questão faz referência a uma mãe-de-santo específica do Ilê Axé Opô Afonjá que é Mãe Aninha, no entanto, conforme Candido a personagem é fictícia, essa relação com o ser vivo dá a impressão de realidade. Entretanto,

nem sempre encontramos um correspondente específico na vida real para a personagem e mesmo assim há verossimilhança. O trecho em destaque mostra a primeira vez que a personagem é evocada no romance e imediatamente o leitor familiarizado à história e cultura afro-baiana fará a correspondência: “Talvez só o soubesse Don’Aninha, a mãe do terreiro da Cruz de Opô Afonjá, porque Don’Aninha sabe de tudo que Ya¹ lhe diz através de um búzio nas noites de temporal.” (AMADO, 2001, p.24). A referência à Mãe-de-santo é clara, “Don’Aninha” como era chamada por muitos Eugênia Anna Santos, o nome do terreiro sofre pequena modificação “terreiro da Cruz do Opô Afonjá” na realidade é a Sociedade Cruz Santa do Axé Opô Afonjá. A literatura amadiana dialoga com o real, conforme Borges, com suas regras próprias

Sendo a literatura uma forma de ler, interpretar, dizer e representar o mundo e o tempo, possuindo regras próprias de produção e guardando modos peculiares de aproximação com o real, de criar um mundo possível por meio da narrativa, ela dialoga com a realidade a que refere de modos múltiplos, como a confirmar o que existe ou propor algo novo, a negar o real ou reafirmá-lo, a ultrapassar o que há ou mantê-lo (BORGES,2010, p. 98-99)

E neste sentido, Candido ainda acrescenta que “[...] o princípio que rege o aproveitamento do real é o da *modificação*, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas. O romancista é incapaz de reproduzir a vida (CANDIDO, 1976, p. 67).”

Sobre a caracterização das personagens, Candido fala da forma fragmentada com que o romance aborda a personagem, e que isso nada mais é do que a mesma maneira incompleta que elaboramos o conhecimento sobre os nossos semelhantes, porém há uma diferença básica,

1. Ya é uma entidade da etnia Tapa, equivalente a Iemanjá do povo Iorubá.

pois na vida a fragmentação vem da nossa própria experiência enquanto no romance ela é criada pelo escritor estrategicamente, no “[...]romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. (CANDIDO, 1976, p. 58).” A personagem Don’Aninha é caracterizada na narrativa dessa forma:

Don’Aninha era magra e alta, um tipo aristocrático de negra, e sabia levar como nenhuma das negras da cidade suas roupas de baiana. Tinha o rosto alegre, se bem bastasse um olhar seu para inspirar absoluto respeito. Nisso se parecia com o padre José Pedro. Mas agora estava com um ar terrível e suas imprecações contra os ricos e a polícia enchiam a noite da Bahia e o coração de Pedro Bala. (AMADO, Jorge. 2001, p. 87)

Jorge Amado² em entrevista a Alice Raillard (1990) declara que tinha amizade com a Mãe-de-santo Mãe Aninha, daí podemos inferir que o autor possa ter escolhido uma faceta do seu conhecimento sobre ela, que é sempre incompleto, para a construção da personagem, definindo precisamente Don’Aninha e ao mesmo tempo criando uma ilusão de ser ilimitado que ora se mostra alegre, ora inspira respeito apenas com um olhar, ora se mostra com ar terrível, isso é possível graças aos recursos de caracterização

Grças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a 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; mas nós apreendemos, sobrevoamos esta riqueza, temos a

2. Em 1946, já como Deputado Federal, Jorge Amado cria a emenda para liberdade de culto que é aprovada.

personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo. (CANDIDO, 1976, P.59)

E mesmo a personagem tendo sido “retirada” da realidade pelo autor, devemos ter em mente que ser vivo e personagem não são a mesma pessoa, pois o autor sempre terá acrescentado algo, mudado algo, trata-se de uma interpretação que o autor fez da pessoa “[...]o autor é obrigado a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação deste mistério; (CANDIDO, 1976, p. 65). Neste sentido, a literatura se distancia da história enquanto campo, pois na história a busca é pela verdade, enquanto a literatura tem a liberdade, regras próprias de representar o real. A história busca a verdade, porém o que se consegue é algo aproximado do que existiu, visto ser impossível retratar fielmente o que já não existe.

No dicionário *Criaturas de Jorge Amado* de Paulo Tavares (1969) encontramos a personagem “Don’Aninha” com trechos do romance *Capitães da Areia* e a seguinte indicação “— personagem decalcada sobre personalidade real, ver apêndice I: Santos, Eugênia Ana dos” (TAVARES, 1969, p.51). Direcionando a consulta para o apêndice I, relação onomástica com indicações biográficas das personalidades reais ou lendárias mencionadas, encontramos a referência à Eugênia Anna dos Santos da seguinte forma: “— (13/07/1869 – 03/01/1938) famosa ialorixá baiana, nascida e falecida em Salvador. No culto era tratada por Aninha, aliás Aninha de Iiá obá Bii” (TAVARES, 1969, p.294).

Desse modo, podemos dizer que a personagem Don’Aninha tem correspondência com a figura histórica real Mãe Aninha, Oba Biyi do Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, tendo sido a fundadora em 1910, perma-

neceu no comando da casa até 1938 quando faleceu. Entretanto, levamos em consideração que a personagem é uma criação do autor e seu sentido se completa junto ao enredo e a lógica interna da obra literária. Enquanto a história se debruça sobre pessoas e fatos reais, com o compromisso de aproximar ao máximo da verdade, a personagem de ficção mesmo com referência na realidade histórica é uma ficção, pois a literatura representa o real com suas regras próprias, ou seja, pode afirmá-lo, modificá-lo ou transfigurá-lo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto discuti a intensa relação entre literatura e história, campos diferentes, mas que possuem muitas semelhanças no modo de representar a realidade. Esse diálogo entre essas áreas é profícuo, com a nova história, a literatura vira fonte para história e a história é sempre matéria para a literatura. Dentro das inúmeras possibilidades de leituras da obra literária *Capitães da Areia*, discutimos a construção da personagem Don'Aninha relacionando-a a figura real e histórica de Mãe Aninha do Ilê Axé Opô Afonjá, atentando para a especificidade do texto literário na representação do real, segundo regras próprias, diferentemente, da história que persegue uma verdade e na impossibilidade dela busca se aproximar ao máximo dessa premissa.

Tendo em vista a pluralidade de sentidos do texto literário, texto não fechado a outras interpretações, ressaltamos que estabelecemos aqui relações sócio-históricas que não são as únicas possíveis.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. **Capitães da Arcia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BORGES, Valdeci Rezende. **História e Literatura: algumas considerações**. Revista de Teoria da História Ano 1, número 3, junho/2010.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 9. Ed. – São Paulo: Contexto, 2017. 176p.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. Debates. Editora Perspectiva. São Paulo, 5ª edição, 1976.
- RAILLARD, Alice. **Conversando com Jorge Amado**. Editora Record, 1990.
- RUBIM, Rosane e CARNEIRO, Mariéd. **Jorge Amado 80 anos de vida e obra: subsídios para pesquisa**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado – Divisão de pesquisa e documentação. 1992.
- SANTANA, Marcos. **Mãe Aninha de Afonjã: um mito afro-baiano**. Salvador: EGBA, 2006.

ORIXÁS EM *JUBIABÁ*

Gildecy de Oliveira Leite

1. INTRODUÇÃO

Perceber a mitologia afro-baiana, afro-brasileira nas entrelinhas de uma obra de arte é papel para quem reconhece a existência das artes de axé, no caso em questão, mais especificamente, da literatura de axé. Com um olhar um pouco mais cuidadoso, sentimos narrativas afro-baianas, próprias da baianidade negra, também mais amplas e recorrentes no mundo negro brasileiro, portanto afro-brasileiras subjacentes ao texto de Jorge Amado.

No trabalho em questão, pautamos nosso olhar no romance *Jubiabá* relacionando-o com aspectos narrativos de Ogum, Oxóssi, Exu e Oxalá. Balduíno possui características de três orixás lodê, orixás de rua, já citados. Já Jubiabá pode ser descrito como a própria representação de Oxalufã, o Oxalá velho. Tudo isso acontece na construção do enredo, ambientando os acontecimentos. Portanto, deixando transparecer o compromisso amadiano com a afro-baianidade, afro-brasilidade.

2. BALDUÍNO ENTRE OGUM E OXÓSSI

Ogum é um guerreiro incansável, dono de sete aldeias, o Onirê, rei da cidade de Irê. No assentamento ou representação material do orixá Ogum, há um aguidar¹ de barro com sete “instrumentos agrícolas”

1. Prato utilizado para compor assentamentos, servir oferendas aos orixás, distribuição de alimentos, ornamentação, dentre outras possibilidades utilitárias próprias de prato, que pode ser em variados tamanhos.

(PRANDI, 1997, p.33). As cores de Ogum são o azul escuro ou verde, Balduíno prefere o vermelho, cor do sangue, pois se na preferência da cor Balduíno difere-se de Ogum, aproxima-se novamente, afinal Ogum é o guerreiro que na falta de água em casa, banha-se com o sangue dos inimigos. Tal afirmação não pode confundir Ogum com um genocida incontrolável, mas entender a metáfora da disposição do orixá inventor e patrono da tecnologia. Banhar-se com sangue dos inimigos em tempos imemoriais ou até em épocas menos longínquas não foi exclusividade da mitologia nagô. Independentemente de o narrador afirmar ou não afirmar que Balduíno é filho de Ogum, a representação do grande general é permitida por quem compartilha de uma leitura de axé no romance de 1935. O orixá guerreiro nominado com maior evidência na narrativa é o caçador Oxóssi, irmão mais novo de Ogum e *eledá*, orixá regente, de Jorge Amado, autor da trama. Teríamos então a oportunidade de uma pista biografemática Barthesiana? É crível que sim, principalmente se forem levadas em consideração divergências e convergências entre operadores intencionalistas e anti-intencionalistas, as velhas dicotomias, contradições e justaposições entre autor e narrador. Oxóssi também é guerreiro, como já dito, afinal é caçador e aprendeu a caçar com seu irmão mais velho Ogum. Ouvimos em terreiros de candomblé da Bahia, que onde Ogum pisa, Oxóssi vem logo atrás, afirmando a união entre os dois e a predisposição do irmão caçula para o aprendizado com o irmão mais velho.

Brigão, Balduíno mais se parece com Ogum, aquele que passa sete meses na guerra e sete meses se preparando para a guerra, até porque quase todas as brigas de Balduíno são justas. Ogum é lutador justo, odeia mentirosos. O jovem Balduíno foi vítima de uma calúnia criada por Amélia. Enfurecida com a possibilidade do rapaz de apenas 15 anos de idade, ir trabalhar na casa comercial do comendador, Amélia disse que ele estava olhando as “coxas” de Lindinalva, jovem com 18 anos,

e que ele olhava a virgem pelo buraco da fechadura durante o banho. Mesmo inocente, Baldo foi punido, ganhou as ruas “[...] aqueles eram os únicos brancos que ele estimava, passou a odiá-los e com eles a todos os outros” (AMADO, 2008a, p. 59). Na casa do comendador — para onde foi levado por Jubiabá, após a morte de Luísa — Baldo mentia para evitar surras, “[...] aprendera a ser dissimulado. Agora fumava escondido, dizia palavrões em voz baixa, mentia descaradamente” (AMADO, 2008a, p. 58), mas nunca desrespeitara Lindinalva. Somente após a inverídica narrativa da empregada de confiança do comendador, que o menino negro passou a ver a moça “sardenta” como uma mulher a ser desejada.

Sim, há indiscutivelmente características de filhos de Oxóssi, o rei da cidade de Ketu, em Balduino. Os orixás irmãos, ambos orixás *lodê*², portanto habitantes do espaço externo, a rua, se parecem, apesar de suas peculiaridades e diferenças. A diversidade de representações de orixás em um mesmo ser real ou fictício é algo comum, na Bahia todos possuem mais de um orixá. Deve-se explicar, que nem sempre a proposta da leitura a partir da mitologia afro-brasileira pauta-se na diversidade de representações de um mesmo orixá, em suas variações e qualidades. Sendo assim, não se preocuparia com as diferenças entre Ogunjá e Ogum Onirê, por exemplo, mas com a união dessas representações e características que deem compreender o orixá Ogum em sua totalidade conhecida. Tem sido mais recorrente a abordagem do reconhecimento de características da personagem a partir de particularidades mais gerais dos orixás e de seus filhos sem levar em consideração, por exemplo, o que na Bahia atribui-se ao *odu* ou sorte de nascimento, movimento que geraria uma gama de interpretações mais complexas. Tais estudos mais aprofundados que abordassem meandros de narrativas dos *odus* poderão ser realizados oportunamente.

2. Não colocaremos algumas palavras yorubanas com a marca de plural como faz Juana Elbein dos Santos em *Os Nagô e a morte*.

Insistimos na relação do personagem Balduíno com Ogum — sem abandonar link's com Exu e Oxóssi — também a partir da contagem estabelecida pelo juiz da luta entre o herói negro e o campeão de boxe da Europa Central, o alemão Ergin, que “parecia um diabo” (AMADO, 2008a, p. 12) em determinado momento da luta a martelar Baldo. Pautar-se em olhares educados pela mitologia afro-brasileira, é buscar perceber seus sinais na literatura e demais artes, entendendo-as como de axé, sem deixar de reconhecer que a literatura e outras artes são ficções. As leituras através de representações poderiam ser outras como aquelas inspiradas na prestigiada Grécia Antiga. Contudo, tratando-se de produção artística do logoteta Jorge Amado — portanto de um criador de uma linguagem conforme Roland Barthes (1982) — é a afro-baianidade que permeia e alicerça a criação. “Daquela última vez parecera que o branco não se levantaria mais. Porém antes que o juiz contasse sete ele se levantou e continuou a lutar” (AMADO, 2008a, p. 14). O sete aparece como divisor de águas para a persistência do alemão Ergin em continuar a luta com o negro Balduíno ou para entregar os pontos e não conseguir impedir que o Juiz conte “— [...] oito...” (AMADO, 2008a, p. 14). O sete, sendo de Ogum, equivaliu ao 10, ao nocaute, correspondeu ao princípio do fim irremediável da luta, consagrando o triunfo de Antônio, nome sugestivo.

Ser de Santo Antônio para alguns segmentos da afro-baianidade é ser de Ogum e a escolha do nome de um personagem dificilmente é por um acaso ou por falta de opção, é fato que coincidências acontecem, mas para parte do pensamento afro-baiano Santo Antônio e Ogum ou são as mesmas entidades ou equivalentes. Esta breve intervenção prefere afirmar que Santo Antônio, por ser um mito mais jovem é um filho de Ogum, visto que este é de tempos imemoriais. Em *O compadre de ogum*, publicado pela primeira vez na obra *Os pastores da noite*, de 1964, portanto 29 anos após *Jubiabá*, Ogum incorporado em Arthur da

Guima apresenta-se ao padre Gomes como Antônio de Ogum. Quem é de algo ou até de alguém pertence a algo ou a alguém. Com um pertencimento diverso do sentido de escravidão, pode-se ler a comunhão entre o santo e o orixá, mas com o orixá dando origem ao santo, afinal quem é de Ogum, é proveniente de Ogum. A assunção de pertencimento vem do próprio Antônio, que se diz de Ogum, auto declaração de lugar de fala que é móvel. Em sua mobilidade Antônio também é europeu e da igreja romana.

As características de guerreiro incansável e de certa forma aventureiro cedem espaço ao Balduino pai adotivo de Gustavinho, filho de Lindinalva que enganada pelo noivo Gustavo é levada à prostituição, ao sofrimento, à morte precoce. A adoção foi afetuosa, a narrativa não menciona processos formais. Ao preferir a responsabilidade de pai, a representação do guerreiro Oxóssi, responsável pela manutenção dos lares, pelo provimento das famílias, aproxima-se mais às ações do protagonista em concomitância com representações do irascível Ogum, uma locomotiva conforme o nome Balduino “[...] de provável inspiração remota nas famosas locomotivas Baldwin, que muito ataçaram a inspiração do povaréu no tempo da implantação das ferrovias no BRASIL” (DIMAS, 2008a, p. 237). É imprescindível explicar, que entre as características de Ogum há cuidados paternos atribuídos ao modo de ser e de estar no mundo do caçador Oxóssi e de seus filhos. Ogum também é pai e ama seus filhos! Deve ser reafirmado, que algumas características são mais inerentes a este ou aquele orixá, afinal um guerreiro que vive sete meses consecutivos em guerra, apesar de caçador, irá priorizar a guerra, a conquista que também de certa forma garantirá o sustento, mas sem direcionar suas intenções prioritárias ao provimento do lar, entendendo o provimento como consequência da batalha.

Envolvido nas lutas sindicais, pouco diplomático, a locomotiva Baldo quando no segundo dia da greve vê um bem remunerado executivo americano, avança e propõe a prisão do capitalista

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

Antônio Balduino o agarra por um braço e rasga a roupa branca. Gritam da multidão:

– Lincha! Lincha!

Antônio Balduino levanta o braço para descarregar o soco. Mas uma voz se faz ouvir. É Severino quem fala:

– Nada de bater no homem. Nós somos operários e não assassinos. Vamos levá-lo para o sindicato (AMADO, 2008, p. 14)

O espírito de Ogum, que odeia mentirosos e injustiças, dirige as ações de Antônio Balduino, a locomotiva é abrandada e já em conexão com aspectos do caçador sustentáculo da casa, aquele que traz a alegria, atende à voz de Severino. Não à toa o nome nagô da saudosa Mãe Stella de Oxóssi era Odê Kaiodê, significando, o caçador traz a alegria, e a maior alegria proporcionada pelo caçador é sempre a mesa farta.

No período de sua infância, vivida no morro do capa-negro, Baldo ouvia muitas histórias de heróis e imaginava feitos heroicos de seu pai, jagunço de Antônio Conselheiro, o qual não conheceu. Baldo é múltiplo como são todos os personagens, com é o mundo afro-baiano. Na afro-baianidade, as pessoas são descendentes de determinado orixá e possuem influências e características de outros orixás que as acompanham. Isso é possível, pois o ser humano na mitologia afro-baiana possui o seu *eledá* ou orixá dono de sua cabeça e outros como o *juntó* ou segundo orixá e assim por diante, a depender das heranças e responsabilidades ancestrais. Baldo é um ogan da casa do respeitadíssimo sacerdote Jubiabá, apesar do respeito e mesmo de certa importância não apenas honorífica, mas também sacerdotal, o ogan não recebe orixá, é um relevante cargo na hierarquia masculina dos terreiros de candomblé. Contudo, o fato de não receber orixá não o isenta de influências de seu pai mítico, de sua mãe mítica. Como na vida real, algumas ações de personagens podem ser explicadas a partir de narrativas de e sobre

seus orixás e/ou de representações de outras culturas. Portanto, Baldo, como chamam carinhosamente Antônio Balduino, não é o próprio Exu, Ogum, Oxóssi, mas assim como os seres da vida real, um personagem que em sua constituição pode ter singularidades a narrativas de mais de um orixá.

Talvez Baldo fosse melhor identificado com Exu, quem sabe por sua preferência pelo vermelho, por sua gargalhada, pelo apreço ao sexo e novamente pelo número sete. Juana Elbein dos Santos e Mestre Didi (2014) explicam associações de Exu aos números um, dois, três. Sem prejuízo dessas explicações, no Brasil atribui-se a Exu, também o número sete, incluindo a existência de nomes abasileirados de Exus com o número sete (LEITE, 2017). Já se falou da preferência do boxeador campeão baiano de peso pesado pelo vermelho, o que talvez fosse uma pista para aproximá-lo ao orixá Xangô, citado na narrativa. Talvez apenas o senso de justiça — que também há em Ogum — e o título de imperador da cidade, mas Xangô além de rei ocupa o palácio, o patrono da justiça não é um orixá *lodê*. O império *lodê* de Baldo, indubitavelmente, o aproxima de Ogum, Oxóssi, Exu.

3. EXU

O estandarte de Exu combina-se em vermelho, preto e branco. São três cores para quem sempre oferece três caminhos, para um lado, para o outro e o entrelugar. “Antônio Balduino é o imperador da cidade negra da Bahia. Um imperador de quinze anos, risonho e vagabundo” (AMADO, 2008a, p. 62). O sentido da palavra vagabundo é o mesmo que liberdade (AMADO, 2008a, p. 142), pois estar associado a um branco, a um emprego formal até antes das atividades exercidas na estiva, era quase uma prisão. Baldo pode ser lido, também, como símbolo de desfazimento de narrativas do negro preguiçoso, um homem consciente de efeitos pós Lei Áurea. A inicial rejeição ao trabalho por

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

parte do filho de Valentim é mais um dos sintomas do efeito 14 de maio de 1888, dia seguinte à abolição formal da escravatura. Houve quem ficasse ainda atrelado aos antigos senhores, deixando-os como senhores de fato e houve quem optasse ou fora levado por conta das desoportunizações, à vadiagem, à liberdade, à ruptura com possibilidades de memórias da escravidão. Exu não se prende, circula por todos os espaços por todos os caminhos, senhor de todos eles, ninguém acorrenta orixá.

Só ele é dono da cidade porque só ele a conhece toda, sabe de todos os seus segredos, vagabundeou em todas as suas ruas, se meteu em quanto barulho, em quanto desastre aconteceu na sua cidade. Ele fiscaliza a vida da cidade que lhe pertence. Esse é o seu emprego. (AMADO, 2008a, p. 61)

A quem o narrador se refere com tantos poderes e conhecimentos sobre a cidade? Todas as funções são atribuídas ao órfão protagonista, sobrinho de dona Luísa, vendedora de mingau. Tais poderes e atribuições podem perfeitamente identificar Exu. Em vasta bibliografia especializada, Exu é o responsável por fiscalizar não apenas a vida da cidade que lhe pertence, mas toda a tradição nagô. Sendo o orixá *lodê* por excelência — o próprio dono da rua como dito na afro-baianidade — conhece bem todas as ruas, todos os segredos. Como policial nagô fiscaliza toda a vida coletiva e individual, pois é também o *obará*, o rei do corpo, aquele que habita os corpos de todos os seres humanos e garante suas existências, sem o rei do corpo o ser humano morre.

Autoridade moral no período em que vivia nas ruas com seu grupo, Baldo reprimiu Zé Casquinha — um dos membros do bando — por um furto. Ora inflexível, ora flexível, dono das próprias razões como Exu, o rapaz negro nem sempre punia os componentes de seu ajuntamento quando roubavam. “Faziam estas violências quando esta-

va próximo o carnaval, a festa do Bonfim, as festas do Rio Vermelho” (AMADO, 2008a, p. 61). Exu é o mesmo que exige e providencia o cumprimento da tradição, portanto das normas, e que as quebra. No mito “Exu ajuda o homem a trapacear” (PRANDI, 2001, p. 51-52), o senhor dos caminhos ajudou “[...] um homem que falava horrores de tudo e de todos” (PRANDI, 2001, p. 51) a enganar o rei que o intimou a depor.

Diante do rei, o homem não só confirmou
 Todas as coisas que vivia a dizer
 Como também acrescentou mais um desaforo:
 Se o rei quisesse ver do que ele era capaz,
 Que mandasse plantar em duas covas sete inhames as-
 sados
 E, dentro de doze dias, os inhames brotariam e dariam fo-
 lhas.
 Tudo isso deveria ser feito na presença de todos.
 [...]
 O homem, então, para se safar daquela situação difícil,
 Procurou um adivinho, que o aconselhou a fazer um *ebó*.
 Tudo pronto, veio Exu e ambos combinaram a estratégia
 para o caso.
 Foram juntos para o local onde estavam plantados os
 inhames.
 Quando estavam próximos de lá, Exu, que ia na frente,
 chamou a atenção dos guardas para uma coisa jamais
 vista:
 todos, de fato, viram bois trepados no telhado de um cur-
 ral.
 Enquanto isso, o homem pôde mudar os inhames assa-
 dos,
 Trocando-os por inhames que brotavam,
 [...]
 Assim, sua promessa pareceu estar cumprida diante do
 rei,
 [...]
 Tornando-se muito rico.

A ação do orixá mensageiro, inicialmente pouco recomendável, justifica-se, pois, a provável punição a ser desferida ao falastrão seria maior do que a sua falta. Ao abrir mão de uma parte de sua fortuna, o monarca não empobrecera e ainda tornara rico um homem que no momento certo soubera cumprir com a tradição, realizando o ebó adequado. Aos meninos que roubavam próximo às festas, a fortuna provavelmente foi o acesso aos produtos típicos da folia, proporcionando alguma sensação de bem-estar, de inclusão social.

Amado não perde tempo em demonstrar seu conhecimento da dinâmica da cidade do Salvador. Parte da excluída população da capital baiana, quando avizinhada aos momentos de alegrias coletivas ou quase coletivas — garantidas somente para quem fora devidamente oportunizado com emprego e renda — nem sempre se conforma com a exclusão social. Evidente, que a busca da amenização da miséria através do furto, da violência não são características somente de um lugar, mas do mundo capitalista, denunciado na obra em questão, através de ações ocorridas na capital baiana e em outras cidades do mesmo estado.

Talvez um aspecto que tenha passado despercebido da maioria dos leitores de Jubiabá foi a gargalhada de Balduíno! A gargalhada é o ilá, brado de Exu, enquanto o choro, a lágrima alegria nos dizeres Caetano Veloso é o brado de Oxum. Não raro ao incorporar em seus filhos e cavalos, Exu sorrir “[...] gargalhada alta, que” é “[...] o seu grito de liberdade” (AMADO, 2008a, p. 137). Pode ficar “[...] na esquina, rindo a sua gargalhada” (AMADO, 2008a, p. 150) tal “Antônio Balduíno [que] soltou a sua gargalhada que estremeceu tudo” (AMADO, 2008a, p. 157). Sua “[...] gargalhada assusta os homens mais que a luta, que a punhalada e o sangue” (AMADO, 2008a, p. 172), “[...] silencia os grilos e assusta os animais nas tocas” (AMADO, 2008a, p. 172). Ao citar trechos do romance, que falam sobre Baldo, propositadamente pretendemos confundir o leitor a compreender como falas relacionadas

a Exu, tendo em vista a conexão entre o orixá e o herói amadiano. A ligação finalmente é admitida por pai Jubiabá “— Exu pegou ele”, pois assim, vimos mais uma vez como falas atribuídas a Baldo podem ser atribuídas a Exu.

4. SOB O ALÁ DE OXALÁ E DE *JUBIABÁ*

“Até o espanhol da venda baixava a cabeça e recolhia a bênção. Os garotos desapareciam da rua quando viam o vulto centenário do feitiçeiro” (AMADO, 2008a, p. 172). O poder do personagem Jubiabá é construído à luz dos poderes do sacerdócio afro-brasileiro, afro-baiano. Todos beijavam a mão de Jubiabá.

Os negros vieram e beijaram a mão de Jubiabá. Também os espanhóis e o árabe. Um dos espanhóis estava com o queixo inchado, um pano amarrado por baixo. Chegou para perto do pai-de-santo e disse:

– Pai Jubiabá, yo estou com um dente danado pra doer. Caramba! Não me deixa trabajar, nem hacer nada. Caramba! Já gastei um dinheirão com o dentista e nada. Não me resta nada a hacer!

Tirou o pano do queixo. Apareceu uma inchação enorme. Jubiabá medicou.

– Bote chá de malva e reze assim:

‘São Nicodemos, sarai esse dente!

Nicodemos, sarai esse dente!

Sarai esse dente!

Esse dente!

Dente!’ (AMADO, 2008a, p. 172)

É preciso “certa corte à liderança” (LEITE, 2017) do axé para obter sucesso seja em investidas científicas, artísticas, afetivas e/ou religiosas. Nos terreiros de candomblé da Bahia, o respeito ao pai de santo, à mãe de santo, ao pai-pequeno e mãe-pequena e demais personalidades da hierarquia sagrada é imprescindível. Essa deferência

pode se expandir para além muros, ampliando o território cooptando mais atores paradigmáticos, que conforme Claude Raffestin (1993) são trunfos conquistados pelos autores sintagmáticos. A conquista operada por Jubiabá deu-se pelo seu pronto atendimento aos mais necessitados. Ator sintagmático por excelência, a sua expansão de território deve-se principalmente à capacidade de cura e de conciliar questões do dia-a-dia no ambiente no morro do capa-negro. Era com regularidade requisitado para conter os ataques da velha Luísa, tia de Baldo. Tinha solução para quase tudo e com “[...] a carapinha branca, o corpo curvo e seco, apoiado num bastão, andando devagarinho” lembrava Oxalufã, o pai de todos os orixás, senhor responsável por moldar os seres humanos. Quem cria os seres humanos, os conhece bem, pode oferecer a cura.

Oxalufã é o Oxalá velho, enquanto Oxaguiã, chamado no romance em questão de Oxadiã, é o Oxalá novo, guerreiro. Não obstante, o tipo físico idoso, alquebrado, Babalufã como é apelidado na Bahia, visto que Babá é o mesmo que pai, é extremante respeitado, merecendo todos as honras no candomblé, inclusive em suas águas. As “Águas de Oxalá” são geralmente em um período de dezesseis dias, quando todos os membros do *egbe* ou família de axé devem vestir branco, a cor dedicada ao grande pai. Em pinacotecas de axé, é comum ver Oxalá, o velho, circundado e/ou seguido dos demais orixás, todos protegidos sob o alá, o pano branco de Oxalá. Essa metáfora de proteção divina, portanto “sob o alá de Oxalá”, serve bem para designar o prestígio do pai de Santo Jubiabá, velho e alquebrado como o orixá, poderoso como o orixá, respeitado pelo próprio orixá.

Apesar de toda a valorização tecida em torno do sacerdote afro-brasileiro, no período de escrita e lançamento da obra, Jorge Amado ainda possuía certa tendência para uma militância com menor aceitação a outros caminhos de liberdade, que não a organização do proletariado através do partido comunista. Se Balduíno fosse Pedro Archanjo, pro-

tagonista de *Tenda dos Milagres*, obra de 1969, até seria acusado de ter sido incorporado por Exu, mas valorizaria a luta de classes, a luta sindical sem desfavor aos saberes e do modo de pensar de Jubiabá. Durante a festa de Oxóssi, pela primeira vez Exu teimava em ir embora. Com a chegada do Ogan Balduíno, Exu segue seu caminho e Baldo discursa, pedindo aos presentes que o sigam, quando a festa ao orixá caçador já estava em andamento. A resposta de Pai Jubiabá é a perplexidade traduzida em “ — Exu pegou ele...” (AMADO, 2008a, p. 290).

Se por um lado, há certa diabolização de Exu, há da mesma forma representações do Exu tradicional nagô baiano. Provavelmente a mesma compreensão a respeito de Exu vista pelo investigador Jorge Amado no período da construção do enredo foi reproduzida na obra, vide publicações do etnólogo Édison Carneiro — amigo e companheiro da antiacadêmica literária denominada Acadêmica dos Rebeldes — e também de Raimundo Nina Rodrigues, os pesquisadores comentam o equívoco da diabolização de Exu pelo povo negro. Assim, também deve-se insistir no poder de Exu em reinventar a tradição e, portanto, tendo ele metaforicamente incorporado em Balduíno, afinal ogan não recebe orixá, poderia sim em meio à festa de Oxóssi convidar a todos para a greve, com um discurso político, utilizando o vocativo tradicional

– Meu povo, vocês não sabe nada... Eu tou pensando na minha cabeça que vocês não sabe nada... Vocês precisam ver a greve, ir para a greve. Negro faz greve, não é mais escravo. Que adianta negro rezar, negro vir cantar para Oxossi? Os ricos manda fechar a festa de Oxossi. Uma vez os polícias fecharam a festa de Oxalá quando ele era Oxolufã, o velho. E pai Jubiabá foi com eles, foi pra cadeia. Vocês se lembram, sim. O que é que negro pode fazer? Negro não pode fazer nada, nem dançar para santo. Pois vocês não sabem de nada. Negro faz greve, pára tudo, pára guindastes, pára bonde, cadê luz? Só tem as estrelas. Negro é a luz, é os bondes. Negro e branco pobre, tudo é escravo, mas tem tudo na mão. É só não querer, não é mais escravo. Meu povo, vamos pra greve

que a greve é como um colar. Tudo junto é mesmo bonito. Cai uma conta, as outras caem também. Gente, vamos pra lá. (AMADO, 2008a, p. 290).

A queda das contas, das missangas representativas dos orixás, pode parecer somente mais um recurso estético do texto, sem deixar de ter seu valor estético é também mais uma comprovação do conhecimento de axé. Quando as contas caem involuntariamente, quando o fio é partido, quebrado sem alguma força física, diz em terreiros de candomblés da Bahia que algum mal foi quebrado, alguma energia negativa tentou combater a pessoa que usa o paramento de axé. Sim, há outra mensagem subjacente, aquela que comunica certa ruptura do ogan com o mundo do axé, dando mais importância e valorização ao mundo sindical, à organização dos trabalhadores através da greve. Após os resultados vitoriosos da greve, a diminuição da autoridade de Jubiabá e o recado sobre a religião como ópio do povo são traduzidos no olhar “[...] o pai-de-santo de igual para igual” e quando “Jubiabá, o feiticeiro, se inclina diante dele [Baldo] como se ele fosse Oxolufã, Oxalá velho, o maior dos santos” (AMADO, 2008a, p. 290). Ainda assim, é preciso entender que, o sacerdote ou a sacerdotisa pode sim, ritualisticamente, inclinar-se diante de seu ogan ou de sua equede. Amado coloca em questão a necessidade a formação política aos oprimidos e o entendimento desta necessidade é simbolizado no inclinar-se de Jubiabá. Assim, o olho da misericórdia é também o olho da luta política.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, afirmamos a tese que amado é também um autor de axé. Parte de sua obra é alicerçada na cultura afro-baiana, nos arquétipos dos orixás. Baldo possui em si aspectos de Ogum, Oxóssi, Exu e em Jubiabá há nitidamente a inspiração do poderoso Oxalá. Diversas narrativas, portanto, textos mitológicos, imemoriais e contemporâneos direcionam

o enredo de *Jubiabá*. O olhar atento de Jorge Amado pode ser visto no criar de uma linguagem própria para falar dos orixás, dos filhos dos orixás.

Não há muito o que se exigir para perceber a mitologia nagô baiana em narrativas amadianas, apenas vontade e tempo para conhecer o que pode ser encontrado a um palmo de nossos olhos. Ao lermos textos amadianos como uma literatura de axé, reconhecemos a importância da afro-brasilidade, afro-baianidade na escrita do ministro de Xangô, a cumpri sua missão de defesa e divulgação do axé!

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. **Jubiabá**. São Paulo: Cia das Letras, 2008a.
- AMADO, Jorge. **O Compadre de Ogun**. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- BARTHES, Roland. **Sollers escritor**. Tradução de Lígia Maria Ponde Vassalo. - RJ: Edições Tempo Brasileiro; Fortaleza; Universidade Federal do Ceará, 1982
- CORAZZA, Sandra Mara. **Introdução ao Método Biografemático**. Disponível em: <<http://biblioteca.versila.com/51489007/introducao-ao-metodo-biografematico>>. Consultado em: 30 AGO 2016.
- DIMAS, Antônio. **Da praça ao palanque**. In: AMADO, Jorge. **Jubiabá**. São Paulo: Cia das Letras, 2008^a, p. 325-341.
- FRAGA FILHO, Walter. **Mendigos, moleques e vadios na Bahia do século XIX**. São Paulo: Hucitec, Salvador: Edufba, 1996.
- LEITE, Gildeci de Oliveira. **Literatura e Mitologia Afro-baiana: encantos e percalços**. In: **Recôncavo da Bahia Educação, Cultura e Sociedade** (Org.). Amargosa-BA: UFRB, 2007.
- LEITE, Gildeci de Oliveira. **Jorge Amado: da ancestralidade à representação dos orixás**. 02. ed. Salvador: EDUNEB, 2012. v. 01. 162p .
- LEITE, Gildeci de Oliveira. **Edison Carneiro, biografemas: poesia, samba e candomblé**. Salvador, 2017. 451f. Tese (Doutorado em Difusão do Conhecimento) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- LUZ, Marco Aurélio. **Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira**. 2. Ed. Salvador: EDUFBA, 2000.
- PRANDI, Reginaldo. **Deuses africanos no Brasil**. In: _____. **Herdeiras do axé**. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 1-50.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PRANDI, Reginaldo. **Exu, de Mensageiro a Diabo**. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/exu-dia.rtf>. Acessado em 30 mar. 2003.
- RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993
- SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte: pàde, Àsèsè e o culto Ègun na Bahia**. Petrópolis, Vozes, 1986.
- SANTOS, Juana Elbein dos; DEOSCÓREDES, Maximiliano dos (Mestre Didi Asipa). **Exu**. Salvador: Corruptio, 2014
- SODRÉ, Muniz. **Cultura Africana e Corporalidade**. In: **Faraimará Mãe Stella 70 anos: Seminário Livre de Cultura Negra**. Salvador: Axé Opô Afonjá. 28 a 30 abril 1995.

UM BAIANO ROMÂNTICO E SENSUAL N’O PAÍS DO CARNAVAL

Gilfrancisco

É a inquietação de uma mocidade intelectual que procura, numa hora de definições, o seu caminho. Vários críticos que têm escrito sobre minha obra, naturalmente desconhecendo aquele meu primeiro romance, costumam apresentá-lo como um livro de sátira aos intelectuais brasileiros que vivem em função da literatura europeia, especialmente da francesa. No entanto não há naquele romance nenhuma intenção de sátira. Existe, sim, o desejo de focar um momento vivido pela mocidade mais ou menos intelectual ou intelectualidade do Brasil, momento em que as correntes sociais e políticas começaram a se esboçar a definir.

JORGE AMADO
(1912-2001)

SINOPSE

Regressando da Europa num transatlântico de luxo, após sete anos de estadia em Paris onde se formara em Direito, Paulo Rigger, filho de rico cacauicultor recém-falecido (Godofredo Rigger), antes de fixar-se na cidade da Bahia realiza viagem a Ilhéus para visitar sua fazenda de cacau, levando consigo a amante, uma francesinha chamada Julia, que se entrega no campo ao trabalhador Honório, negro hercúleo, dando causa ao castigo de ser o empregado despedido depois de es-

poliado de seus parques haveres e ela abandonada num hotel na capital baiana. Nessa cidade, Paulo Rigger, então com vinte e sete anos de idade, blasé, muito elegante, instala-se na chácara da mãe viúva (cujo nome não é indicado), no bairro do Garcia, e passa a frequentar ao lado de três amigos também jovens as rodas jornalísticas e a boêmia literária em que pontifica o intelectual céptico Pedro Ticiano, agravando sua insatisfação de moço cerebral e sibarita, fase intercalada pelo hiato de romântico noivado com a modesta jovem Maria de Lourdes a quem renuncia por preconceito (a ela lhe confidenciar não ser virgem). O abalo emocional coincide com a agitação político-social da Revolução de 1930 e com a dispersão do grupo de amigos - morte de Ticiano, regresso do piauiense Ricardo Brás à sua terra natal, volta de Jerônimo Soares à rotina burocrática e afastamento ideológico do bacharel – resultando, desses acontecimentos, profundo desencanto no insatisfeito Paulo Rigger que com sua genitora viaja para a Europa, embarcando no Rio de Janeiro, a cidade alucinada em pleno carnaval.

O romance conta 56 personagens, das quais 16 anônimos. Teve sua redação concluída, no Rio de Janeiro, em dezembro de 1930, e primeira edição, de estreia bem acolhida pela crítica literária, com carta-prefácio do poeta Augusto Frederico Schmidt, publicada por Schmidt Editor, Rio de Janeiro, em setembro de 1931, constituída de 217 páginas e mil exemplares, seguida de nova edição, com tiragem de duas mil unidades, em julho de 1932. Depois de reeditado pela Livraria José Olympio Editora, do Rio de Janeiro, o livro, a partir de 1941, passou a ser editado pela Livraria Martins Editora, de São Paulo, integrando, com os romances *Cacau* e *Suor*, o primeiro tomo da coleção “Obras Ilustradas de Jorge Amado”, volume I, com capa de Carybé¹ e ilus-

1. Héctor Julio Páride Bernabó Carybé – Pintor argentino (1911-1997), naturalizado brasileiro. Radicado em Salvador desde 1950, contribuiu para a renovação das artes

trações de Darcy Penteado². Continuou sendo reeditado pela Livraria Martins Editora até a 29ª edição, tendo a aludida empresa desaparecido em 1975. Já em 1976 a Editora Record, do Rio de Janeiro, atual detentora da exclusividade de editoração das obras amadianas, lançou a 30ª edição, com 183 páginas, capa de Di Cavacanti³, as antigas ilustrações de Darcy Penteado, retrato do autor por Flávio de Carvalho e foto do autor por Zélia Amado, em volume separado, como originalmente. A edição consultada para este ensaio, foi a 33ª, de 1978, em que a Record manteve as mesmas características indicadas. No estrangeiro, foi publicado em edição portuguesa pela empresa Editores Associados, na coleção Livros Unibolso, Lisboa, 1975.

2. RECEPTIVIDADE CRÍTICA

Sabemos que Jorge Amado (1912-2001) é o romancista mais popular do Brasil, além de ser o escritor brasileiro mais conhecido e traduzido no exterior. Sua obra já foi publicada em mais de 50 línguas estrangeiras, tendo sido lembrado várias vezes para o Prêmio Nobel

plásticas baianas. De expressão figurativa, com uma estilização gráfica que por vezes se aproxima da abstração, fixou cenas da cultura popular baiana, criou diversos murais (Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Nova York); dedicou-se à ilustração (obras de Jorge Amado, de Pierre Verger); publicou volumes de desenhos. Participou da Bienal de Veneza (1956), realizou numerosas exposições.

2. Darcy Penteado – Pintor de tendência figurativista (1926-1987), praticou o desenho, a gravura e a pintura; fez numerosos retratos. Dedicou-se também à cenografia e à ilustração. Expondo individualmente desde 1948, participou de várias Bienais de São Paulo, e expôs no exterior. Foi escritor e militante do movimento gay.

3. DI CAVALCANTI, Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque (1897-1976), estreou em 1916, como participante do Salão dos Humoristas. Em São Paulo, expôs caricaturas (1917) e foi um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna (1922). Em 1923 seguiu para Paris, onde conviveu com os grandes artistas da época, recebendo influências principalmente do Expressionismo, Cubismo e Surrealismo. De volta em 1925, passou a fazer desenhos para revistas e escrever reportagens. Expôs como artista convidado na I Bienal de São Paulo (1951), conquistando, na bienal seguinte, juntamente com ^a Volpi, o prêmio de melhor pintor nacional. Sua obra caracteriza-se pela temática brasileira, de cenas e tipos exuberantes e sensuais centrada na figura feminina, mais precisamente, na mulata.

de Literatura. Para as comemorações do seu centenário de nascimento, preparamos uma edição minuciosamente com todos os detalhes da construção do romance de estreia. Com o título de *O País do Carnaval & a Receptividade Crítica*, após dez anos de intensiva pesquisa em vários estados da federação, reuni 40 textos: capítulos de dissertações, resenhas, artigos e ensaios desde a sua publicação em 1931, escritos por grandes intelectuais do jornalismo e da literatura brasileira da época: Luís da Câmara Cascudo; Marques Rebelo; Dias da Costa; Alves Ribeiro; Edison Carneiro; Otávio de Faria, Medeiro e Albuquerque; Brito Broca; Frederico Schmidt; Sosígenes Costa; Da Costandrade; Eduardo Portela; Miécio Táti; Roberto DaMatta; Amadeu Amaral e outros.⁴

O agravamento das tensões no curso da década de vinte, as peripécias eleitorais das eleições de 1930, a crise econômica propicia a criação de uma frente difusa, que traduz a ambiguidade da resposta à dominação da classe hegemônica. Vitoriosa a revolução, abre-se uma espécie de vazio de poder, por força do colapso político da burguesia do café e da incapacidade das demais frações de classe para assumi-lo em caráter exclusivo. Habilidade (fortalece o poder pessoal) Getúlio Vargas, soube se transformar no árbitro das forças em disputa, ou ainda no único indivíduo capaz de manter coesa a aliança que havia se formado em 1930. Entretanto, não evitaria descartar este ou aquele grupo político quando as circunstâncias o exigissem. Apesar do seu aspecto autoritário, o longo governo Getúlio Vargas foi o período em que os nossos símbolos populares mais cresceram e apareceram. O samba desceu do morro para a cidade. O carnaval transformou-se na grande festa nacional. O futebol se popularizou. O rádio, que havia sido inaugurado em

4. *O País do Carnaval & a Recepção Crítica*. GILFRANCISCO (inédito).

1922, somente nos anos 30 ganhou projeção, atingindo todo o território através da potente Rádio Nacional.

O Brasil testemunhou, na década de 1930, uma explosão do romance. Preocupados com o país em que viviam, escritores usaram a narrativa como instrumento de denúncia de uma realidade que, principalmente na região Nordeste, condena milhares de brasileiros à miséria. O País do Carnaval introduz algumas das questões mais relevantes do período em que foi publicado, ou seja, o romance é extraído do cenário brasileiro do momento, do qual a Bahia estava inserida. Neste romance de estreia, o autor persiste uma posição de dúvida, de busca entre alternativas possíveis. As indecisões e buscas, naturalmente acompanharam o autor na elaboração do livro, que narra à chegada e fixação na Bahia de um intelectual, Paulo Rigger, que se educara em Paris, de onde traz a alma saturada do conhecimento pleno da sensualidade. Em Salvador Rigger passa a frequentar os círculos boêmio-literários, desiludido da salvação que acreditava alcançar regressa à Europa. A metáfora do título (O País do Carnaval) é bem explícita: o Brasil, representado pela geração do personagem Paulo Rigger, é uma reação que ainda não se definiu que ainda não tomou partido, alienando-se da realidade. Este é o clima de incerteza de sua própria geração. Não seria coincidência a chega e partida de Paulo Rigger num período carnavalesco.

O romance O País do Carnaval consta de 56 personagens e teve início sua redação em Salvador e conclusão em dezembro de 1930, no Rio de Janeiro, época em que Jorge Amado, mudara-se para fazer os exames preparatórios do curso de Direito. Os originais do livro chegaram às mãos do editor Schmidt por intermédio de Otávio de Faria, acadêmico como Jorge da Faculdade de Direito. Otávio gostou e levou-os a Livraria Schmidt que ficava numa travessa da Rua do Ouvidor. Durante dois meses Jorge procurou Schmidt para saber se o livro seria ou não editado. Dizia o editor: “estou lendo, estou gostando muito, já estou na

página 70”. Na verdade, não estava lendo. Graças a Tristão da Cunha (1878-1942) jornalista e escritor renomado, colaborador do *Mercure de France*, muito ligado ao poeta Frederico Schmidt, certa feita ao visitar o amigo e não o encontrando, sentou-se enfrente a mesa, pegou os originais e começou a ler. Quando Schmidt chegou, conversaram com o que tinham de conversar, em seguida perguntou quem era o autor dos originais. Schmidt respondeu que era do primo de Gilberto Amado. Ao sair, Tristão levou os originais para ler e alguns dias depois enviou uma carta para Jorge Amado, parabenizando e outra para Schmidt aconselhando-o a publicar o livro. E foi assim feito. O romance é dedicado a seu pai e à memória do médico e companheiro da Academia dos Rebeldes, João Evangelista de Oliveira.

A primeira edição de *O País do Carnaval* publicada em setembro de 1931, por Schmidt Editor, com tiragem de mil exemplares, vem acrescida de uma carta-prefácio assinada pelo poeta/editor Augusto Frederico Schmidt (1906-1965), responsável pelo lançamento de alguns dos maiores escritores brasileiros contemporâneos (Graciliano Ramos, Raquel de Queirós, Marques Rebelo, Gilberto Freyre, Afonso Arino de Melo Franco, Alceu Amoroso Lima, Plínio Salgado e outros). Schmidt era um verdadeiro descobridor de talentos literários. Em 1931 inaugurou sua carreira de editor publicando os primeiros livros de três jovens autores. O primeiro foi *Oscarina*, livro de contos de Edi Dias da Cruz, um caixeiro viajante de 24 anos que se assinava Marques Rebelo. O segundo, um livro de ensaios políticos, *Maquiavel e o Brasil*, o autor; o autor, um ano mais jovem que o anterior, chamava-se Otávio de Faria. O autor do terceiro livro tinha apenas dezenove anos, e na verdade já havia publicado meses antes a novela *Lenita*, em parceria com dois outros autores.

A insistência de Frederico Schmidt em publicar autores nacionais, na maioria novos, e sua decisão em fazer tiragem pequenas, prova-

velmente levaram ao declínio de sua editora. A partir de 1933 os autores começam a abandoná-lo, indo à maioria para a Editora Ariel, de Agripino Grieco e Gastão Cruls, que publicava o Boletim de Ariel, mensário de literatura que era também um meio de divulgar as obras da editora. De modo que, ao publicar – e também prefaciá-lo – O País do Carnaval, Schmidt foi também o primeiro editor de Jorge Amado. Em sua apresentação, Schmidt diz: “O país em que nascemos pesa sobre nós. É bastante olhar o Brasil de hoje, no seu aspecto político, por exemplo, nossos olhos. O caos de todos os lados. E perdas no caos algumas ameaças terríveis. O mais é apenas inexistência e sono. A mocidade não tem um sentido, não tem uma direção, não tem uma causa. A única aspiração da nossa mocidade é a velhice”.

O cronista Dias da Costa em artigo publicado em 1931, comenta a tormenta enfrentada por sua geração, frente à política brasileira: “A terrível angústia de uma geração de homens inteligentes, que se sente naufragar por não crer em coisa alguma e que anseia acreditar em alguma coisa, e na esperança de evitar o naufrágio. O pior dos naufrágios, o naufrágio no vazio. É muito cruel a luta desses homens contra o ceticismo. Esse ceticismo mórbido que lhes insufla. Pedro Ticiano, sexagenário!, “blague!” e aristocrata, intoxicado de Voltaire e saturado de Anatole France que vive semeando paradoxos a Wilde e que adora o convencional satanismo de Baudelaire”.⁵

Convenhamos que o romance escrito por um jovem de dezoito anos, carregado de pessimismo, traduzia uma cidade decadente, onde tudo fenece numa imensa tristeza, a lixópolis como os “rebeldes” chamavam Salvador: ”Praça Rio Branco. Cinco, seis horas da tarde... Movimento. Toda a cidade está ali, à espera do bonde, a discutir política,

5. Diário da Tarde. Ilhéus, 29 de dezembro, 1931. Pedro Ticiano, personagem de Píndaro Viegas (1865-1937), poeta e jornalista com vários panfletos publicados, além de ser presidente espiritual da Academia dos Rebeldes.

a falar de literatura, a comentar a vida alheia. Para ali aflui gente de todos os pontos. Há a miss cheia de graça e de beleza que vai à Lapinha ou para Santo Antônio. Há o trabalhador humilde que se pendura no seu bondezinho de Calçada. Há o ricaço que segue para o seu palacete magnífico da Barra ou da Vitória. Há o burguês rotundo que, depois de achar que a Revolução não veio salvar o Brasil, vai bocejar nos bancos do bonde, a caminho de Nazaré. Há de tudo, ali. Há, até os desocupados, os filhos-família, que se exibem fazendo o footing dentro da tarde morrente... O coração da cidade, a Praça Rio Branco. Um coração que fica pulsando sempre, talvez de ódio, talvez de amor... Talvez, também, por não saber fazer outra coisa...”⁶

Por este e outros motivos é que Jorge Amado, juntamente com um grupo de jovens: Dias da Costa, Alves Ribeiro, Edison Carneiro, Da Costandrade, Aydano do Couto Ferraz, Clovis Amorim, João Cordeiro, Emanuel Assemany, Machado Lopes, Sosígenes Costa, Otávio Moura e Pinheiro Viegas (satânico jornalista), fundam a Academia dos Rebeldes (1929/1932), período em que publicaram em Salvador dois periódicos, Meridiano (1929) e O Momento (1931/1932). Dias da Costa diz que “A Academia teve vida efêmera, mas agitada e pitoresca. Reunia-se de favor na sede de uma sociedade esotérica, presidida por um português puritano chamado Sr. Carvalho”.⁷

Jorge havia tido anteriormente uma péssima experiência com a publicação da novela Lenita (Rio, A. Coelho Branco Filho, junho, 1931), escrita conjuntamente com Dias da Costa e Edison Carneiro, ambos companheiros da Academia dos Rebeldes. Vejamos o que diz Otávio de Faria sobre ele: “O Sr. Jorge Amado tinha para com todos nós uma dívida pesada; as horas gastas com a novela com que estreou a alguns meses em colaboração com dois outros autores: Lenita.

6. Lixópolis, Edison Carneiro. Salvador, O Momento, Ano I, nº 3- 15 de setembro, 1931.

7. O Grupo de Pinheiro Viegas fez o Movimento Modernista na Bahia, Santos Morais. Rio de Janeiro, jornal Para Todos, Ano II, nº31 – 2ª quinzena de agosto, 1957.

O fato era mesmo curioso. Três rapazes, evidentemente inteligentes, e capazes, tinham reunido os seus esforços para dar vida a uma história que lhes parecia de interesse. O resultado era a novela mais falsa e vazia que é possível conceber. Apesar de todo o esforço ser nesse sentido, nem originalidade tinha conseguido.

Quem já o conhecesse o Sr. Jorge Amado facilmente poderia fazer crédito – e tanto a ele como aos dois outros novelistas. Foi o meu caso. Dos Srs. Edison Carneiro e Dias da Costa ainda espero prova positiva – de que não duvido aliás.

Do Sr. Jorge Amado nenhuma poderia ser mais decisiva do que a que acaba de dar com *O País do Carnaval*, um romance de carne e de sangue, grande romance de verdade e de sentimento, que anda escandalizando os gramáticos e apavorando os defensores do poder público, grande perturbação no simplismo das classificações dos comunistas, causa de irritação para muitos, dadas as “blagues”, as faltas de bom gosto que explodem aqui e ali com a preocupação de usar palavras escandalosas e de fazer frases que são as únicas recordações que parecem ter ficado da coautoria de Lenita”.⁸

Jorge transporta para o romance *O País do Carnaval* o pensamento do grupo que é um romance de ideias, de tese, em que a discussão de questões social, políticas ou religiosas, se defendem uma “tese” oriunda das Ciências da Filosofia ou da Teologia. Segundo o autor o romance é uma crítica de adolescente, uma crítica ingênua, o grupo de jovens não eram cético, estavam céticos, se comportavam com tal. O romance foi bem recebido pela crítica de vários estados brasileiros: Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo, Piauí, Minas Gerais, Natal, Rio Grande do Sul. O velho Viegas disse-lhe que ali (Rio) venceria fatalmente. Mas, somente em 1933, com a publicação do seu segundo romance *Cacau*, consagra-

8. *O País do Carnaval*, Otávio de Faria. São Paulo, A Razão, 1931.

do pelo enorme êxito de venda e perseguição pela polícia do Estado Novo. A 19 de novembro de 1937, na antiga praça em frete à Escola de aprendizes Marinheiros em Salvador, foram queimados em público 214 exemplares de *O País do Carnaval*, junto com 89 exemplares de *Cacau*, 93 exemplares de *Suor*, 267 exemplares de *Jubiabá*, 223 exemplares de *Mar Morto* e 808 exemplares de *Capitães da Areia*, além de mais alguns livros de outros autores, igualmente considerados perigosos, apreendidos nas livrarias locais, tudo por ordem do Comando da 6ª Região Militar, conforme termo lavrado pela Comissão Executora do Estado de Guerra.

A agitação político-social da Revolução de 1930, a dispersão do jovem grupo de intelectuais e o afastamento ideológico do bacharel – resultando, desses acontecimentos, profundo desencanto no insatisfeito Paulo Rigger que com sua genitora viaja para a Europa, embarcando no Rio de Janeiro, a cidade alucinada em pleno carnaval.

A segunda edição de *O País do Carnaval* ocorreu em julho de 1932, com tiragem de dois mil exemplares. Depois de reeditado pela Livraria José Olympio Editora, o livro, a partir de 1941, passou a ser editado pela Livraria Martins Editora, de São Paulo, integrando, com os romances *Cacau* e *Suor* até 1975. A partir da 30ª edição em 1976, a obra de Jorge Amado passa a ser publicada pela Editora Record, do Rio de Janeiro. Atualmente toda sua obra é editada pela Companhia das Letras.⁹

9. III Webinário Estudos Amadianos – UNEB, 2022.

ROSENDA ESTÁ DANÇANDO: SOBRE O AMOR EM *JUBIABÁ* DE JORGE AMADO

Guilherme Barbosa Gomes Figueiredo Filho

Eros, de novo, que os membros deslassa, perturba-me
doce e amargo, invencível monstro.
(Fragmento 130, Safo)

1. A FORMAÇÃO AFETIVA

Desde a publicação, em 1935, *Jubiabá* de Jorge Amado é referenciado pela importância das características culturais de origem africana na narrativa, simbolizadas tanto pelas ações do pai de santo que a nomeia, como de seu protagonista negro, Antônio Balduino. Outra via de debate frequente sobre o romance é o viés político, pois conta os percalços de Balduino da infância pobre em um morro de Salvador às lutas por condições dignas de trabalho como estivador grevista, já na idade adulta. Ambas leituras são importantíssimas, pela celebração da cultura afrobrasileira e pela luta contra o racismo e a desigualdade estruturados em nossa sociedade, seja no tempo da publicação (quando não haviam se passado cinquenta anos da lei Áurea) ou nos dias atuais.

Antes de mais nada, entendo *Jubiabá* como um romance de formação. Esta definição permite reconhecer diversas facetas que conformam a história narrada de uma maneira mais íntima, na particularidade de um olhar que aprende, mais especificamente, através das aprendizagens de Antônio Balduino, que também é chamado

de Baldo. De tal modo, em cada ação do romance, podemos referir lições fracionadas, debates e conceituações, ou modos de agir que o protagonista se apropria ou não, na contínua formação de seu caráter.

Dentre as aprendizagens de Balduíno, escolhi tratar aqui da aprendizagem do amor. Como se forma um sentimento, como se ensina e como se recebem os afetos alheios? Esta questão perpassa a humanidade e poderia focar em vários aspectos desse sentimento tão comentado e difícil de captar. Minha proposta não é definir em absoluto o amor, mas procurar entender como Baldo o aprende, manifestando seus sentimentos por meio de suas ações em relacionamentos, e como expressa ou não os sentimentos mais intensos. O que pretendo, portanto, é buscar a sua formação afetiva.

Para isso, é preciso seguir os passos do protagonista, notando o contato que estabelece com as personagens a sua volta, para averiguar como laços se fortalecem ou se enfraquecem, e quais as reações do protagonista, se este demonstra ternura ou desprezo, afago ou repulsa, pretendendo estabelecer padrões de comportamento.

O primeiro círculo íntimo de Balduíno que nos é apresentado no romance é o de sua família biológica. É certo que este círculo pode ser entendido como conciso, pois é constituído substancialmente por sua Tia Luíza, que “fora-lhe pai e mãe”, como também pode nos mostrar uma amplitude de afetos muito maior. Se o menino é órfão, pois da mãe “(...) Antônio Balduíno não sabia nada”, e do pai, “(...) apenas sabia que se chamara Valentim” e que “(...) morreu debaixo de um bonde num dia de farra grossa”, essa mesma tia fornecerá elementos para que o protagonista elabore uma relação afetiva com as pessoas a sua volta e com o pai que não conheceu.

É a tia (com quem mora) que reunirá vizinhos na porta de casa para contar histórias aventureiras, entre estas algumas sobre o

irmão. Antônio Balduino é atento às narrativas e tenta “(...) às vezes reconstruir a vida de seu pai com os pedaços de aventuras que ouvia a velha Luiza contar. A imaginação se perdia logo em atos de coragem heroica” (AMADO, 2008, 17-18). As ausências se fazem presentes pelas histórias contadas oralmente neste local que é familiar a Baldo. É neste momento que o verbo “amar” aparece pela primeira vez em *Jubiabá*: “Em verdade ele brigava pelo pai que imaginava, aquele que amaria se conhecesse.” (AMADO, 2008, 18). O amor ainda não está estabelecido para a criança, mas a imaginação já ganha destaque como um de seus motores fundacionais.

O relato e o círculo comunitário também são imprescindíveis para propiciar lições desta imaginação ativa e em pretensão afetiva. Os “pedaços de aventuras” se somam com outras histórias na mente infantil, como de cangaceiros e heróis populares, fazendo com que o pai vire um símbolo maior de valentia. Além desse laço sanguíneo, a própria convivência com os vizinhos, com a comunidade que mora no chamado Morro do Capa-Negro, agregam laços que começam a pontuar as relações afetivas do menino.

Andava solto pelo morro e ainda não amava nem odiava. Era puro como um animal e tinha por única lei os instintos. Descia as ladeiras do morro em louca disparada, montava cavalos de cabo de vassoura, era de pouca conversa, mas de largo sorriso.

Cedo chefiou os demais garotos do morro, mesmo os bem mais velhos do que ele. Era imaginoso e tinha coragem como nenhum. (AMADO, 2008, p. 18).

De tempos em tempos, existem pontuações do avanço do amor, muitas das vezes lado a lado com seu oposto, o ódio. Quando criança, ainda não há limitação para o sentimento, de fato ele ainda não se

formou para Baldo, que: “Andava solto pelo morro e ainda não amava nem odiava.”. Nessa “andança solta” o menino entra em vários círculos e vai formando laços de afetividade. Reparo que, ainda que seja “de pouca conversa”, sua abordagem é simpática, aberta às coletividades, “de largo sorriso”. E que o garoto assume logo uma posição de destaque no grupo, chefiando “os demais garotos do morro”, exatamente pela característica imaginativa somada à coragem, que supõe herdar do pai.

A pouca idade em que toma essa posição de “chefia”, serve como uma indicação de seu comportamento futuro, há uma continuidade desse movimento. A história de Balduíno é atravessada por grupos similares a esta “quadrilha de molecotes” (AMADO, 2008, p.15) e esses grupos demonstram suas ligações afetivas e seus interesses. A narração traça uma trilha da formação do amor a partir desses laços, por meio de tensões e afrouxamentos. De tal modo, Baldo forma-se com base em laços afetivos não diretamente de uma família nuclear tradicional-europeia, mas em uma família-comunidade, com uma noção ampliada de amor.

Ainda, devo atentar para as fraturas desse amor, denotando novamente a importância da Tia Luíza. Em dois momentos a distância da Tia indica uma certa consolidação na formação dos sentimentos do pequeno Baldo: quando essa sofre um surto e é levada por uma ambulância, o menino “sentia que em breve a perderia e isso confrangia o seu pequeno coração, que, no entanto, já estava tão cheio de amor e de ódio.” (AMADO, 2008, p. 45); posteriormente, ela acaba por falecer e a despedida do protagonista é sintetizada com muito sentimento: “(...) o corpo da velha Luiza ficou lá e só Antônio Balduíno guardou com amor a sua lembrança, no seu pequeno coração que já estava tão cheio de ódio...” (AMADO, 2008, p. 56). A mudança do estágio anterior, quando “não amava nem odiava”, é total. O “pequeno coração” é contrastado com a plenitude. Ainda que pequeno, é grande o sentimento

que sofre. A analogia de seu enchimento pelo amor e pelo ódio revelam essa mudança do estágio anterior. Porém, a graduação não para aí. No momento da morte de Luíza, o coração mantém-se repleto, pulsando sentimento, mas agora apenas de um, “tão cheio de ódio”. O amor, ainda que mencionado, está em outra parte, recluso, guardado junto à lembrança da tia que não verá mais. Balduíno está se formando afetivamente, ainda que na dor.

2. O EXEMPLO MALANDRO

Balduíno passará boa parte do romance acompanhado. No entanto, as crianças que correm junto a ele na infância são deixadas com pouca elaboração do ponto de vista narrativo, para enfatizar que Baldo aprende com o exemplo diário e sempre oral dos mais velhos.

Nessas noites de conversas Antônio Balduíno abandonava os companheiros de corridas e de brincadeiras e se postava a ouvir. Dava a vida por uma história, e melhor ainda se essa história fosse em verso. Era por isso que ele gostava tanto de Zé Camarão, um desordeiro que vivia sem trabalhar e que até já era fichado na polícia como malandro. Zé Camarão tinha duas grandes virtudes para Antônio Balduíno: era valente e cantava ao violão histórias de cangaceiros célebres (AMADO, 2008, p. 22).

O “abandono dos companheiros” é por uma causa maior, Baldo gosta tanto das histórias que os adultos contam que se sacrificaria para ouvi-las, “daria a vida” por elas. E são muitas, como as contadas pelo padre Silvino, por sua Tia Luíza, pelo Lourenço da venda, pela acolhedora Augusta das rendas e, claro, pelo pai de santo Jubiabá. Há uma figura em particular que dá corpo às histórias contadas: Zé

Camarão. Este é “valente” como aqueles que aparecem em suas canções e faz com que elas possam ser sentidas como efetivas, reais aos olhos do menino.

O malandro faz que não se interessa, mas diz sempre estar onde as desventuras mais impressionantes aconteceram, conta com malícia as histórias, tirando suspiros das moças que se põem ao redor para ouvi-lo. Narra as tramas com tamanho charme que parece ele mesmo ser um personagem cangaceiro. “Olhava para a sua preferida e naquele momento ele era Lucas da Feira, o cangaceiro, o assassino, que, no entanto, amava alguém...” (AMADO, 2008, 26). Zé Camarão confunde-se com suas histórias, acumulando as imagens vividas do bandoleiro valente e do sedutor trambiqueiro. O amor o caracteriza juntamente a valentia, ou mesmo a violência. Tem um impacto hipnotizante, melhor dito, apaixonante para a plateia, majoritariamente feminina.

Zé Camarão é um elo entre os feitos dos valentes célebres, a materialidade destes e uma previsão. Tocando violão com um sorriso no rosto, rodeado de admiradoras numerosas, Zé Camarão é a potencialidade do próprio Balduino.

O exemplo do malandro tem enorme carga para a formação de Baldo, não apenas por essas interações em que o pequeno se põe a observar, como por ser estudante efetivo de suas lições. Por mais que tenha entrado nas maiores confusões, e mesmo ter talhado a face do espanhol da venda, Zé Camarão não apresenta ameaça, pelo contrário, dedica-lhe tempo e afeto. “Havia quem não gostasse dele [Balduino], quem o olhasse com maus olhos, porém Zé Camarão passava horas e horas ensinando aos garotos do morro o jogo da capoeira, tendo uma paciência infinita com eles.”. O violão também é aprendido pelas mãos desse mestre e Balduino chega a participar ativamente de seus engenhos amorosos: “[Balduino] Levava recados para as namoradas de

Zé Camarão e o defendia quando falavam mal dele” (AMADO, 2008, p. 23). As namoradas do professor são no plural e o garoto já assume lados.

Após ouvir suas peripécias e lições, Baldo compreende. Zé Camarão estende-se ao lado do pai de santo Jubiabá como dois modelos de se ser livre. “Raros eram os homens livres do morro: Jubiabá, Zé Camarão. Mas ambos eram perseguidos”. A liberdade é rara e não é conquistada sem a revolta. É preciso a valentia da transgressão e custa perseguição. Todavia Balduino entende os motivos das histórias contadas e escolhe que lado tomar. “Aqueles histórias, aquelas cantigas tinham sido feitas para mostrar aos homens o exemplo dos que se revoltaram. (...) alguns ouviam e entendiam. Antônio Balduino foi destes que entenderam” (AMADO, 2008, p. 35).

Como Jubiabá, Zé Camarão é um dos poucos a permanecerem na história formativa de Balduino da infância à vida adulta. Sempre inspirando enfrentamentos, mas também flertando, jogando conversa fora, sempre acompanhado de muita bebida e gargalhada. Baldo o admira, o copia e também o excede. “Zé Camarão nunca trabalhou. Já está começando a envelhecer e sempre foi malandro, desordeiro conhecido, tocador de violão, jogador de capoeira. Antônio Balduino foi o seu melhor discípulo. E foi além do mestre” (AMADO, 2008, p. 272).

*

O quadro de Zé Camarão junto à roda de mulheres é emblemático para ilustrar a constituição das relações conjugais que Antônio Balduino participará a partir da passagem para a juventude.

Joana fazia cenas por causa de outras mulatas, que eram amadas igualmente por Antônio Balduino. Mulata que aparecesse na sua frente era mulata

amigada com ele. Na força dos seus dezoito anos, fortes e malandros, criara um grande prestígio entre as cabrochas da cidade, empregadas, lavadeiras, negrinhas que vendiam acarajé e abará. Ele sabia conversar com elas e terminava sempre por levá-las para o areal, onde se enroscavam sem sentir a areia que entrava pela carapinha. Ele as amava e não as via mais. Passavam pela sua vida como aquelas nuvens que passavam pelo céu (...) (AMADO, 2008, p. 92).

Joana será a primeira mulher com quem Balduino assume um relacionamento mais extenso, a quem compra presentes e que apresenta a amigos, porém “na força de seus dezoito anos fortes e malandros”, o protagonista não se exime de se ligar afetiva e sexualmente com outras, todas “amadas igualmente por Antônio Balduino”.

Além de Joana, são diversas as mulheres com quem Balduino tem relações e seus nomes passam pelas folhas do romance, “como as nuvens que passam no céu”, pontuando pequenas aventuras amorosas do protagonista. Suas características são pouco elaboradas, geralmente deixando em destaque as características corpóreas ou os posicionamentos que incidem sobre o comportamento de Baldo: Joana é mentirosa e ciumenta; Delfina, apenas “uma mulata sarará”; Zefa, uma “cabrocha de dentes limados” que lhe traz beijos e recados; Maria dos Reis, “uma pretinha de seus quinze anos, de corpo virgem e roliço”. Por vezes, nem nomeadas são, como aquela que é abordada em uma madrugada de farra. “Uma mulata desdentada, bem clara, que nem valera a pena tanto esforço. Mas como não havia mesmo outra mulher o jeito que tiveram foi levar a desdentada para o areal” (AMADO, 2008, p. 107).

A constituição de suas relações de amor assume características esporádicas, de conveniência e casualidade. “Ele as amava e não as via mais. Passavam pela sua vida como aquelas nuvens que passavam pelo céu (...)”. Cabe lembrar, aí se coloca a construção de relações

tradicionais cisheteronormativas, as quais entendo que Balduino aprende e mais se empenha. Algo pautado fortemente nos sentidos corpóreos, na exposição de força e no sexo sem compromisso afetivo.

As parceiras de Balduino são muitas e ele goza da posição de objeto desejado, como centro das atenções que irradia os ciúmes alheios. O sentido de amor que o protagonista exerce em sua juventude é aquele de pode agir sem se preocupar com consequências. Aquele que ele entende como livre.

3. OS CIÚMES DO MALANDRO

Entre tantas que passam, friso a passagem de Rosenda Rosedá na vida de Balduino. O encontro acontece em um circo onde ambos começam a trabalhar. Ele como um lutador invencível, o campeão mundial “que desafia qualquer homem”. Ela como bailarina, responsável pelo “número de maior sucesso do Grande Circo Internacional”. Sua descrição no cartaz da programação é destacada:

“A INCOMPARÁVEL ROSENDA ROSEDÁ SE NOS APRESENTA ORGULHOSA EM FORMIDÁVEL TORMENTA EMOCIONAL ATINGINDO O ÁUREO PORTO DA SUA CARREIRA NO TABLADO” (AMADO, 2008, p. 196).

Balduino não sai incólume, não se distingue dos demais espectadores no que diz respeito à “tormenta emocional” proporcionada pela orgulhosa bailarina no auge da carreira.

A dupla realiza atrações compartilhadas e as descrições do físico dão enfoque no interesse sexual, criando um clima erótico pelos movimentos e exaltações da plateia. Porém, a estreita relação sexual entre os dois não se dá rapidamente. Balduino espreita, a observa no tablado e espia trocas de roupa no camarim, tenta flertes e até troca um

beijo teatralizado em um ato cênico, mas não atinge seu objetivo de conquistá-la de uma vez por todas. Diferentemente dos relacionamentos anteriores, não é o único sujeito com história, assertividade e desejos.

Mulata despachada aquela, muito capaz de ir às fuças de qualquer um. Falava difícil, contava casos dos morros do Rio, morro da Favela, morro do Salgueiro, descrevia as festas de clubes de lá, o Ameno Jasmineiro, as Caprichosas da Estopa, o Lírio do Amor. Tinha um jeito elegante de rebolar as ancas quando caminhava, coisa mesmo de carioca. A verdade é que Antônio Balduino gosta da negra. Ela é cheia de besteiras, de vaidades, se furtando sempre na hora em que Antônio Balduino pensa que a tem nas mãos, mas ele está gostando dela um pedaço (...) (AMADO, 2008, p. 221).

O malandro não parece tão audaz perto da mulher “despachada”. Balduino se acanha, varia quando o assunto tratado é Rosenda. A elogia ao mesmo tempo em que reclama de suas “besteiras”. Ouve os casos e festas que a carioca participou em lugares que nunca esteve. Diz de sua “fala difícil” por não conseguir controlá-la, pois quando “pensa que a tem nas mãos”, ela se esquivava. Assim, o polo de atração se inverte e não é pouco que Balduino gosta dela, mas “um pedaço”. A “oficialização” da relação entre os dois só se dá após ele “se encher de coragem” com muita bebida e assumir seus desejos.

*

Com o passar do tempo a autonomia de Rosenda Rosedá passa a incomodar o “livre” Balduino e tem-se o início de crises de ciúmes. Em uma noite, em meio a uma viagem pelo recôncavo baiano, uma tempestade cai sobre Balduino em dois sentidos.

Caem grandes cargas de água durante a noite. Não há, por consequência, razão para Rosenda Rosedá sair esta noite da pensão de dona Raimunda

e inventar esta história de passeio. Foi para Cachoeira com certeza. Ela queria era deixá-lo ali, como uma besta, tomando conta do urso, que andava impaciente com a chuva que desabava no telhado, com o ruído do rio, com o cheiro de fumo. (...) Mulher quando quer tapa os olhos da gente. Mas agora ele estava com os olhos bem abertos e compreendia. Ela saíra para se encontrar com o branco. Andariam por qualquer parte, ela abrindo as coxas para ele. Negra sem-vergonha aquela! Que era gostosa era mesmo, mas ele não era homem para ser enganado assim. Sempre se gabara de largar as suas amantes e Rosenda queria brincar com ele. Onde andaria? Teriam se metido num hotel? Era bem capaz, que o gringo era sujeito de dinheiro. Mas ele os pegaria e daria uma lição. A chuva bate no telhado. (...) Ele devia era dar uma surra no alemão e largar Rosenda por aí. Mas como está frio! (...) A chuva melhorou. Ele se levanta. Irá procurar Rosenda. Sacode o gato longe, mas Rosenda Rosedá acaba de entrar e vem rindo, os dentes brancos à mostra. (AMADO, 2008, p. 235-236).

As águas assolam o teto, assim como, uma enxurrada de pensamentos ocorre na mente de Balduíno. Os ciúmes o dominam e ele age como uma besta-fera a circular dentro de uma jaula, a vociferar improperios que somente ele ouve. “Negra sem-vergonha aquela!”. Faz conjunturas sem saber dos fatos. Já pensa reações violentas. “Ele devia era dar uma surra no alemão e largar Rosenda por aí”. Balduíno varia novamente, agora entre o desejo e o medo de abandono.

O discurso enamorado tem suas indas e vindas, sem parar de correr em uma intriga contra si mesmo, aleatoriamente. Balduíno não aprendeu a controlar seus ânimos e respeitar vontades alheias. “Sempre se gabara de largar as suas amantes” e agora assume que está sofrendo da mesma ação que proporcionava a quem se relacionava com ele. Inventa histórias para justificar sua reação violenta e defensiva, “como uma besta”. Como um homem-besta impaciente em cativo das paredes, das águas barulhentas da chuva e do rio, do cheiro do fumo, do ciúme.

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

A indisposição continua. Balduino está apaixonado, mas não sabe expressar seu sentimento, nem cultivar o prazer alheio. Rosenda é sujeito de si e, segura, não recua posições, dançando seus afetos com autonomia.

Onde foi que já se viu uma dama, que vem acompanhada para um baile, dançar com um desconhecido sem falar com o cavalheiro que a trouxe? Aquilo não está direito. Rosenda está bobeando ele. (...)

As negras dançam na sala. O jazz se acaba de tanto entusiasmo. Rosenda está dançando. (...)

Rosenda passa perto da janela e ri. Por que é que Antônio Balduino não pode pensar na mulatinha? Pede mais cachaça. (...)

Rosenda merece uma surra. Nunca nenhuma negra fez aquilo com ele. A sala está cheia. As negras de vestido de baile dançam como mulheres elegantes. Poucas mulheres se vestem tão bem como a negra Joana. Mas hoje Rosenda está mais bonita. (...)

Antônio Balduino bem que podia pedir a Jubiabá que fizesse um feitiço para Rosenda ficar caidinha por ele. Um negro canta no jazz.

Mulata, tu me desprezaste... (AMADO, 2008, p. 258-259)

É em um baile que se dá o término da relação. Balduino pensa nos moldes de vínculos que conhece, tentando justificar suas inseguranças. A dança de Rosenda simboliza o comportamento autônomo que o malandro não aprendeu a respeitar. Por mais que haja entusiasmo no salão, Balduino se refugia no copo de cachaça, sem conseguir aproveitar da festa e da afetividade envolvida. Nunca se sentira assim. O protagonista reconhece a beleza da independência de Rosenda, mas não consegue lidar com uma situação em que não é o centro das atenções. Ele se sente desprezado e rompe com Rosenda Rosedá.

4. FRAGMENTOS DO AMOR

Minha motivação por esse trabalho, como tantos e outros, moveu-se pela relação entre encanto e incômodo gerados pela literatura. A partir da leitura das letras de Jorge Amado, caminho e sinto com as personagens que soam tão humanas, que passam a ser minhas conhecidas. Assim, Balduino, lutador indomável, se relaciona amorosamente como um garanhão, por vezes desprezando sentimentos alheios e agindo com violência. Meu incômodo nasceu, portanto, das suas relações conjugais.

O amor e o modelo de relacionamento que Balduino entende são um tanto vagos, retirados daquilo que se pode ler no discurso direto orgulhoso e espalhafatoso, mas repleto de nuances. Nas descrições dos corpos podemos referir interesses, pontos focais, mas também há relances da expressão de seus sentimentos na observação propiciada pelo discurso indireto. Há pequenas e variadas criações de sentido na gargalhada aberta ou no desejo silenciado para identificar os fragmentos do amor de Balduino.

Não se trata de realizar aqui uma exposição punitivista, cancelando toda e qualquer herança benéfica da personagem principal, mas sim de ressaltar a capacidade da literatura mostrar como as violências se reproduzem de maneira silenciosa de tamanha maneira que até parecerem normais.

O sentimento desenvolvido pelo protagonista, julgado também pelas ações que realiza frente a outras personagens que parecem lhe querer bem e desenvolver uma relação afetuosa e de companheirismo, muitas vezes aproxima-se do narcisismo. Muitas vezes Balduino é um machão com reações de um egoísmo infantil. Esconde seus sentimentos deixando mostrar apenas a frágil defesa de um garanhão musculoso. É preciso talhá-lo para conseguir arrancar palavras de afeto. É ingênuo feito uma criança, recusa-se com birras quando não consegue o que

considera seu por direito. Mal sabe trabalhar o luto (que tantas vezes o acomete). Ainda assim, seja pelas músicas que cria, pela risada aberta, ou pela fala em assembleia lotada (ao fim da narrativa), que consegue soltar um pouco do sentimento travado na garganta. É, portanto, quando se vê parte de uma coletividade, que seu amor transparece. É aí que o afeto se libera para ser expresso.

Não é difícil de encontrar capas e ilustrações sobre as narrativas de Jorge Amado exatamente com pessoas entre abraços e carícias. Seu próprio sobrenome-particípio tende a ofertar rimas e declinações. A hipótese então, é enxergar a potencialidade da expressão do amor. Como sua literatura dá a ver impasses, da malandragem, repleta de um amor narcísico, possessivo, com a contradição dos ciúmes e o vazio de responsabilidades. Mas também um amor ampliado.

O que Jorge Amado enfatiza nestas histórias é a capacidade de admiração com o caminho de personagens singelas. Ao contrário de ações irreprimíveis de sujeitos heroicos, de intangibilidade moral, suas narrativas seguem a trilha daqueles que por vezes se enganam, dos quais o autor nos faz sentir próximos, como se os tivéssemos conhecido ou com eles cruzado em alguma esquina. Dando atenção aos feitos diários, em aparência desimportantes, faz perceber narrativas ricas, reconhecer a maravilha dessas histórias. Da vida que nem parece verdade de tão deslumbrante que é.

O real é ficcionalizado para ser pensado e o amor se inclui como tema transversal do romance. A escrita de Jorge Amado faz da arte a possibilidade de enxergar contradições dos discursos e projetar uma ampliação de perspectivas, impulsionando sentimentos comunitários.

Neste trabalho, portanto, aponte para a importância de ver essas muitas concepções do amor abordadas no romance, inclusive contraditórias entre si. Afinal, não são frutos da contradição do ato

da escrita, de outra forma, do manejo complexo da escritura para a formulação de enredos cheios de camadas, de estruturas psicológicas mesmo nessas personagens por vezes apontadas como inspiradas pela necessidade de posicionamento político. Jubiabá é um livro político. Não político apenas nas cenas de greve e protesto social, mas, assim como em todas as relações, nas ações mais corriqueiras da vida e na expressão do amor.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Jubiabá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

AS ESCOLHAS DISCURSIVAS DO NARRADOR DE *CAPITÃES DA AREIA*, DE JORGE AMADO¹

Jean Araújo

1. INTRODUÇÃO

O romance *Capitães da areia*, de Jorge Amado (1912-2001), foi publicado em 1937. É o sexto romance de um total de vinte e três. Ele se diferencia dos demais Romances de 30, uma vez que apresenta, além de uma matéria jornalística, um conjunto de cartas que antecedem a narrativa sobre um bando de meninos liderados por Pedro Bala. Tal diferença nos direciona a levantar duas hipóteses.

A primeira diz respeito ao narrador, sendo este uma “imagem de autor”, para usar uma categoria de Mikhail Bakhtin (2010a). A segunda refere-se às escolhas dessa imagem para corporificação de seu discurso sobre a questão dos “menores abandonados” na cidade de Salvador da Bahia de Todos os Santos do início do século XX. Impossibilitado de dar voz aos “menores”, ele altera a feitura do romance, abandonando o projeto inicial de romance epistolar.

2. INFÂNCIA ABANDONADA E DELINQUENTE: UMA RÉPLICA/REPOSTA

A publicação do sexto romance de Jorge Amado coincide com a comemoração dos 10 anos de sanção do Decreto 17.943-A, de 12 de outubro de 1927, conhecido como **Código Mello Mattos**, assim chama-

1. Uma primeira versão desse estudo foi apresentada como comunicação oral durante o Curso Castro Alves 2019, promovido pela Academia de Letras da Bahia.

do em homenagem a seu autor, o jurista José Cândido de Albuquerque Mello Mattos. Mello Mattos seria não apenas o seu idealizador, mas também o 1º juiz de Menores do Brasil, nomeado em 02 de fevereiro de 1924. Ao idealizar o código, Mello Matos procurou elaborar uma legislação voltada exclusivamente para o controle da infância abandonada e delinquente:

Art. 1º O menor, de um ou outro sexo, abandonado ou delinquente, que tiver menos de 18 anos de idade, será submetido pela autoridade competente às medidas de assistência e proteção contidas neste Código (BRASIL, 1927).

Constituindo-se a primeira legislação brasileira voltada à criança e ao adolescente sem família e/ou situação de delinquência, menor em situação irregular, o referido Código consolidava normas esparsas anteriores² e previa, pela primeira vez, a intervenção estatal para proteção e assistência apenas aos menores entregues à própria sorte, excluindo de sua proteção os menores com família, que ficavam sob a tutela do pátrio poder.

Por “menor em situação irregular” entendiam-se, por influência do código, a criança ou o adolescente em situação de abandonado e/ou entregues à delinquência. De acordo com Walter Moraes (1972, p. 207), ao direito penal cabia a tutela do menor delinquente, ao civil, a do menor abandonado. Tanto um quanto o outro tinha por desfecho o encaminhamento do menor de 18 anos (criança ou adolescente) para instituições denominadas de “Reformatório”.

O conceito de infância abandonada e delinquente compreende uma construção histórica e social que se afirma na primeira metade do século XX, no Brasil, para criança e adolescente das camadas popula-

2. O Código Mello Mattos agrupava normas civis, penais, trabalhistas, administrativas e processuais relativas aos menores abandonados e/ou delinquentes.

res. Com base nas considerações de Philippe Ariès (1973), sobre criança e família, podemos dizer que se observa um processo de mudança no sentido da criança no seio da sociedade, sentido este fundamentado pelo surgimento do “sentimento de família”. Tal sentimento ganha contornos de controle social, uma vez que submeter infância abandonada e delinquente às medidas de assistência e proteção do Estado na cidade de Salvador era a forma adequada “de apagar os rastros da antiga cidade escravista e construir uma cidade moderna (higienizada, europeizada e veloz), seguindo o modelo civilizatório” (SILVEIRA, 2017, p. 51).

Dessa forma, o discurso de Jorge Amado sobre infância abandonada e delinquente na cidade de Salvador se constrói como uma réplica/resposta ao discurso do *Código de Menores* com o qual também dialogam os discursos da igreja, da família (pobre), de um diretor, de um comendador, do delegado de polícia, do juiz de menores, dos jornalistas. Há uma diferença, estes ao Código se alinham. Tais discursos são arastados para arquitetura do romance, criando uma pluralidade discursiva estribada em relações dialógicas “só possíveis entre enunciações integrais de diferentes sujeitos do discurso” (BAKHTIN, 2003, p. 323).

3. ORGANIZANDO O DISCURSO

Capitães da areia é organizado em 4 parte, a saber: “Cartas à redação”; “Sob a lua num velho trapiche abandonado”; “Noite da Grande Paz, da Grande Paz dos Olhos” e; “Canção da Bahia, canção da liberdade”.

A primeira parte inicia-se com a reportagem

“CRIANÇAS LADRONAS AS AVENTURAS SINISTRAS DOS CAPITÃES DA AREIA - A CIDADE INFESTADA POR CRIANÇAS QUE VIVEM DO FURTO - URGE UMA PROVIDÊNCIA DO JUIZ DE MENORES E DO CHEFE DE POLÍCIA - ONTEM HOVE MAIS UM ASSALTO” (AMADO, 1999, p. 03).

Além de uma introdução sobre o perfil dos meninos que vivem nas ruas da capital baiana envolvidos em criminalidade e que moram na região do cais, nas ruínas de antigos ancoradouros, a reportagem apresenta mais cinco seções: “Na residência do comendador José Ferreira”, “Assalto”, “Luta”, “Urge uma providência” e “A opinião da inocência”. Segue-se à reportagem um conjunto de cinco cartas: “CARTA DO SECRETÁRIO DO CHEFE DE POLÍCIA À REDAÇÃO DO JORNAL DA TARDE”; “CARTA DO DOUTOR JUIZ DE MENORES À REDAÇÃO DO JORNAL DA TARDE”; “CARTA DE UMA MÃES, COSTUREIRA, À REDAÇÃO DO JORNAL DA TARDE”; “CARTA DO PADRE JOSÉ PEDRO À REDAÇÃO DO JORNAL DA TARDE”; “CARTA DO DIRETOR DO REFORMATÓRIO À REDAÇÃO DO JORNAL DA TARDE”. Acrescenta-se a esta primeira parte “Títulos da reportagem publicada na edição de terça-feira do Jornal da Tarde, ocupando toda a primeira página, sobre o Reformatório Baiano, com diversos clichês do prédio e um do diretor”: “UM ESTABELECIMENTO MODELAR ONDE REINAM A PAZ E O TRATADO – UM DIRETOR QUE É UM AMIGO – ÓTIMA COMIDA – CRIANÇAS LADRONAS EM CAMINHO DA REGENERAÇÃO – ACUSAÇÕES IMPROCEDENTES – SÓ UM INCORRIGÍVEL RECLAMA – O “REFORMATÓRIO BAIANO” É UMA GRANDE FAMÍLIA – ONDE DEVIAM ESTAR OS “CAPITÃES DA AREIA”.

Esta primeira parte difere das demais que compõe o romance, pois as outras apresentam capítulos cuja narração é de responsabilidade de um narrador em terceira pessoa. Diante do exposto, resta-nos questionar quem é o responsável pela organização e utilização da reportagem e das cartas na arquitetura do romance, bem como pela narração do enredo nas demais parte do romance.

4. ESCOLHAS NARRATIVAS DE UMA IMAGEM DE AUTOR

A leitura da reportagem e das cartas sugerem uma relação muito próxima entre o romance e a realidade. *Capitães da areia*, de Jorge Amado, surge, parafraseando Paulo Bezerra (2005), da contiguidade de várias circunstâncias de discurso, onde se cruzam as vozes da igreja, da família (pobre), de um diretor, de um comendador, do delegado de polícia, do juiz de menores, dos jornalistas e do narrador em 3ª pessoa.

Ao iniciar o romance com a seção “Cartas à redação”, Jorge Amado (autor-primário) instaura duas instâncias narrativas: a) a do narrador do romance; b) a do jornalista e dos missivistas. Para desenvolver o romance, ele cria a instância do narrador das aventuras e desventuras de um bando de meninos liderados por Pedro Bala.

Dessa forma, narrar *Capitães da areia* não é responsabilidade nem dos missivistas nem da voz que ouvimos contar das aventuras e desventuras dos capitães pelas ruas da cidade de Salvador. Isso porque Jorge Amado cria uma imagem de autor (autor secundário) responsável por conceder a palavra aos missivistas e ao narrador das aventuras e desventuras de um bando de meninos liderados por Pedro Bala. Todavia essa imagem não pode e não deve ser confundida com o autor Jorge Amado, Amado é um autor primário, que não pode ser imagem, pois é o autor de todas as imagens que povoam a obra, entre elas a do autor secundário ou imagem de autor. Esta, mesmo sendo imagem, é imagem do autor que cria de dentro da própria obra, e ao mesmo tempo é personagem que integra a estrutura da obra, cria personagens, dialoga e interage com elas. Portanto o autor secundário é uma categoria estética, é um elemento do processo composicional (BEZERRA, 2005, p. 77).

Essa imagem de autor alinha-se, primeiramente, com a seção de cartas, a uma tradição de narradores, cujas matrizes remontam ao século XII com *Abélard et Héloïse – correspondance* (Correspondência de Abelardo e Heloísa), de Pedro Abelardo (1079-1142), alcançam seu

ápice com os romances epistolares do século XVIII, a exemplo de *Les liaisons dangereuses, ou Lettres recueillies dans une Société et publiées pour l'instruction de quelques autres* (As relações perigosas ou cartas recolhidas e publicadas para ensinamento de outros), de Chordelos de Laclos (1741-1803), e, depois de significativo declínio, sofrem reformulações em fins do século XIX, a exemplo de *Drácula*, de Bram Stoker (1847-1912), com a introdução de outros gêneros discursivos em sua composição: fragmentos do diário *estenografado* de Jonathan Harker (advogado contratado pelo Conde Drácula para intermediar a compra de algumas propriedades na capital inglesa) intercalado por cartas, telegramas, diário de bordo, memorandos, testemunhos em gravação fonográfica e fragmentos de outros diários;

À primeira vista, o conjunto de cartas da primeira parte de *Capitães da areia* podem parecer desprovidos de valor estético, visto que a ela sucede a narração em terceira pessoa e a reportagem e as epístolas remetem a eventos do cotidiano da cidade de Salvador da Bahia de Todos os Santos, não aquela ficcional, mas a real de todos os dias. Tal percepção tem levado alguns estudiosos a desconsiderá-la como parte integrante do romance, como o faz Silveira (2017), para quem o romance de Jorge Amado sobre a infância abandonada e delinquente “é uma narrativa elaborada através de capítulos curtos escritos em linguagem poética; o livro é dividido em três partes que não seguem uma narrativa linear, e sim episódios independentes a respeito das peripécias do grupo de menores abandonados que protagonizam o texto” (SILVEIRA, 2017, p. 42).

Defendo a posição segundo a qual o discurso do romance se inicia com a referida seção de carta. Não seria incorreto afirmar que se procura dar status de realidade concreta aos eventos a serem narrados sobre o bando liderado por Pedro Bala.

A incorporação da seção de cartas no romance de Jorge Amado obrigou os referidos gêneros a modificarem\perderem “[seu] vínculo imediato com a realidade existente e com os enunciados reais alheios” (BAKHTIN, 2010a, p. 263), mantendo sua forma e o significado cotidiano tão somente no plano do conteúdo romanesco. Incluídos no romance, os gêneros não são mais reportagem e cartas, mas imagens refratadas/materializadas desses gêneros. E, ao penetrarem a *Capitães da areia*, eles introduziram nela suas linguagens, aprofundando o caráter heterodiscursivo romanesco: *o discurso de outro na linguagem de outro*, que serve à expressão refratada das intenções do autor (BAKHTIN, 2010a, p. 127).

Todavia, o projeto de romance epistolar não poderia ser levado a cabo, pois necessitava que os capitães da areia tivessem acesso à cultura escrita. Tal fato reforça o alinhamento do discurso do sexto romance de Jorge Amado com uma das características do Romance de 30, que é apresentar o outro desconhecido, dar conhecimento de sua existência, sem a necessidade de conceder-lhe a função narrativa. Raras são as exceções, a exemplo de *S. Bernardo*, Graciliano Ramos. Ele precisa se posicionar sobre a situação da infância abandonada e delinquente, sem que fosse preciso conceder a palavra aos capitães da areia.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O narrador constrói uma poética do acolhimento (pátria) e da afetividade (família), sob a forma e modos de reportagem jornalística. Esta recupera, em um dos capítulos (“Reformatório”) da terceira parte “Noite da Grande Paz, da Grande Paz dos Olhos”, traços do romance epistolar. Logo, o romance *Capitães da areia*, de Jorge Amado, apresenta uma arquitetura “romancizada”, para empregar um termo de Mikhail Bakhtin (2010b). *Capitães da areia* romanciza o romance epis-

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

tolar, passando para o romance em 3ª pessoa, integra-os à sua construção particular, reinterpretado-os e dando-lhes um outro tom.

Seu é construído como “Cultura de fronteira”, onde o verdadeiro ato de criação do autor estar sempre a mover-se nas fronteiras “do mundo estético, da realidade do que é dado”. Há a contiguidade entre dois planos: o do real imediatamente verificável e o do literário, implicando no emprego de diferentes procedimentos discursivos. Do ponto de vista composicional, Amado faz uso de uma estratégia destinada ao gênero jornalístico e alicerçada no discurso literário. Cria uma homologia entre a forma como o homem vê o mundo e a forma pela qual ele o representa.

REFERÊNCIAS

- ABELARDO, Pedro. **Correspondência de Abelardo e Heloísa**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- AMADO, Jorge. **Capitães da areia**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- ARIÉS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara: 1973.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins, 2010a.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estilística: a teoria do romance**. São Paulo: Martins, 2010b.
- BEZERRA, Paulo. **Dostoiévski: Bobók** – tradução e análise do conto. São Paulo: 34, 2005.
- BRASIL. **Decreto-Lei n.º 17.943-A, de 12 de outubro de 1927**. Consolida as leis de assistência e proteção a menores - Código de Menores Mello Mattos. Disponível em <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-6697-10-outubro-1979-365840-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acessado em 15 de agosto de 2022.
- LACLOS, Chodelos de. **As relações perigosas ou cartas recolhidas num meio social e publicadas para ensinamento de outros**. Trad. Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- MORAES, Walter. Lineamentos do Direito Civil do Código de Menores. **Revista da Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo**, Vol. 67, p. 207-229.
- RAMOS, Graciliano. **S. Bernardo**. São Paulo: Record, 2006.
- SILVEIRA, Juliana da Costa Vieira. **Capitães da areia: sobre as histórias de poesia, abandono e afeto na “cidade da Bahia”**. [Dissertação de mestrado]. Feira de Santana: PROGEL/UEFS, 2017.
- STOKER, Bram. **Drácula: o homem da noite**. Trad. Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1943.

BALDUINO E ARCHANJO: MESTIÇAGEM, ANCESTRALIDADE E PENSAMENTO RACIOLÓGICO

Marcos Aurélio dos Santos Souza

1. INTRODUÇÃO

Desde meados do século XIX, a produção do romance na literatura brasileira, não raramente, tem privilegiado a construção de narrativas que tentam lidar com os dilemas relativos aos ideais de formação do povo brasileiro, constituídos a partir da necessidade de inserir política e socialmente, nessa formação, a população negra, teoricamente, livre da escravidão.

Títulos dos nossos primeiros clássicos romanescos, em si, já revelam essa tendência: *O mulato* de Aluísio de Azevedo, *O bom crioulo* de Adolfo Caminha, *A moreninha* de Joaquim Manuel de Macedo, *Escrava Isaura* de Bernardo Guimarães, entre outros. Os destinos dessa população estavam simbolicamente representados nessas narrativas, seja na perspectiva do branqueamento, submissão de um personagem de descendência africana aos ideais estéticos e de civilidade, impostos por perspectivas eurocêntricas, como se percebe no perfil de personagens femininos, cujas peles alvas revelam o sonho de um “amaciamento”, total apagamentos das heranças africanas, através dos casamentos ou intercursos; seja em personagens negros descritos, como doentios, com suas histórias obscuras, que finalizam em loucura, morte e degeneração.

Tanto em um quanto em outro caso, o que percebemos é o reflexo de teorias raciológicas, como a do darwinismo social e da degeneração racial, de pseudo cientistas como o francês Gobineau, ou o médico Raimundo de Nina Rodrigues, que tentarão criar uma perspectiva terrível em relação às populações negras e seus processos de mistura com a população branca européia. A mãe de Raimundo, protagonista do romance *O mulato*, aparece louca para seu filho já adulto, como uma visão fantasmagórica de um passado negado. Seu pai e seu tio brancos haviam escondido a existência da figura materna, uma mulher negra, escravizada, que provavelmente foi estuprada por um senhor branco, como tantas outras como ela, naquela época. A cafuza Bertoleza, em *O cortiço*, outro romance do escritor maranhense Aluísio de Azevedo, junta-se ao português João Romão, porque segundo o narrador, ela procurava instintivamente alguém de uma raça superior a sua.

O ideal da mestiçagem, apresenta-se como um discurso de apagamento não apenas do fenótipo negróide na população brasileira, mas também de sua história e de todas as suas lutas de resistência. Nas palavras de Isaías Caminha, o protagonista do romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* de Lima Barreto, publicado em 1917, que só via sua ascensão social como mestiço na negação de sua ascendência negra (ou de sua ancestralidade africana), isso “amaciaria o suplício premente, cruciante e onímodo” de sua cor.

Quero explorar aqui uma espécie de mudança paradigmática, operada pela narrativa jorgeamadiana, na revisão do discurso da mestiçagem, inserindo formas simbólicas de reconhecimento da luta negra, da sua história de resistência, das suas potencialidades reinventivas, culturais, artísticas e intelectuais, negadas pelo colonialismo e pelo processo de escravidão. O romance amadiano dialogando com outras revisões históricas e antropológicas da época, tensiona o discurso da mestiçagem com a força produtiva daquilo que podemos ancestralida-

de. Aqui entendida, não como um *continuum* sucessório de gerações, ligadas por uma linhagem genética, mas como produção de sentidos emancipatórios e inventivos das populações negras, que atuam diacronicamente contra o racismo, o etnocentrismo e a opressão.

Essa leitura se baseia na construção de dois personagens negros, Balduino do romance *Jubiabá* (1931) e Pedro Archanjo de *Tenda dos Milagres* (1967). Podemos considerar Balduino, o primeiro herói afro-brasileiro do romance nacional, ou pelo menos, o primeiro que difere dos outros que antecederam, não sucumbe ao fatalismo naturalista reservado pelo discurso raciológico do século XIX, às chamadas raças generadas, aos povos originários, e aos africanos e seus descendentes.

O naturalismo, movimento literário que construiu suas raízes no darwinismo social, previa que apenas a população branca advinda da Europa vingaria nos processos civilizatórios das nações modernas e das nações conquistadas pelo colonialismo. De forma que para muitos pseudo intelectuais, a exemplo do médico eugenista Renato Khel e do historiador e escritor Silvio Romero, negros e indígenas, estariam condenados ao desaparecimento do território brasileiro, seja pelo processo das misturas raciais com brancos, o chamado branqueamento, ou pela segregação que os condenariam às doenças e a morte. Em *Tenda dos Milagres*, Pedro Archanjo, reconhecendo-se mestiço, e na contramão desse discurso, consciente das suas armadilhas ideológicas, assume sua identidade negra, como se seguisse os passos do protagonista de *Jubiabá*, romance amadiano publicado há 30 anos atrás.

2. BALDO: O IMPERADOR NEGRO DA CIDADE DE SALVADOR

No alto do morro do Capa Negro, Antônio Balduino, o menino negro Baldo, avista as luzes das casas e deseja a cidade de Salvador

como se pudesse dominá-la, inspirado em suas referências de força e de heroísmo. O jovem órfão se insere no mundo das ruas da cidade após presenciar a loucura da tia, de tanto “carregar lata na cabeça” (AMADO, 2006, p. 38), e em seguida fugir da casa da família de um senhor branco que lhe adotara, pois já não suportava a perseguição e o racismo de uma governanta. As ruas representavam um espaço onde podia ser livre, onde exerceria alguma forma de poder:

só ele é o dono da cidade porque ele a conhece toda, sabe de todos os seus segredos, vagabundeou em todas as suas ruas [...] Solto na cidade velha de sobrados enormes ele a dominou e se tornou o seu dono. Os homens que passam não sabem disso, com certeza. Nem olham para o negrinho esfarrapado que fuma um cigarro barato e traz um boné em cima dos olhos. As mulheres elegantes que lhe dão um níquel o evitam, para não se sujarem ao seu contacto. Mas na verdade o negro Antônio Balduino é o imperador da cidade negra da Bahia. Um imperador de quinze anos risonho e vagabundo. Talvez o próprio Balduino não saiba. (AMADO, 2006, p. 53-54).

Apesar da narrativa amadiana elevar a figura de um jovem negro, urbano, à condição de grandeza ou de majestade, ela percebe também uma espécie de obliteração ao discurso da ancestralidade, que confere dignidade ao menino que carrega traços de seus antepassados guerreiros, já que é nessa urbe de grande população afrodescendente, nessa “roma negra”, que Antônio Balduino enfrenta a opressão da discriminação e do racismo social (da família e das ruas) e institucional (da escola e da prisão) e da exclusão que gera sua marginalidade aventureira. Balduino é, paradoxalmente, um oprimido dono da cidade.

As referências heroicas desse “imperador” negro da Bahia, seguem então os novos contextos citadinos, exemplos de resistência que lhe motivam o domínio da cidade segregacionista, referências múltiplas e deslocadas: o pai que nunca conhecera, “jagunço de Antonio Con-

selheiro [...] brigão e cachaceiro como ele só” (p. 09); depois, figuras populares e lendárias como Zé Camarão, bandido respeitado no Morro do Capa Negro e os cangaceiros Virgulino, o Lampião, Antônio Silvino e Lucas da Feira, e até astros do cinema do início do século XX, como o americano Eddie Pollo, famoso por seus papéis em filmes de aventura do cinema hollywoodiano, e Maciste do cinema italiano, uma espécie de precursor de figuras musculosas do cinema contemporâneo, como Conan, o bárbaro, e Rambo.

Dentre todas suas referências, porém, a figura do pai de santo Jubiabá, emblema de sua ascendência africana, uma ancestralidade da luta negra, insistentemente lembrada no romance, intitulado-o inclusive, despertava um sentimento ambíguo, ao mesmo tempo de veneração e de terror inexplicável, Jubiabá era para Baldo também uma espécie de guru espiritual e a lembrança viva dos tempos da África e da escravidão, que lhe contava as histórias de Zumbi e das resistências escravas no Brasil:

Tinha um medo doido de Jubiabá. Se escondia atrás da porta e pela greta ficava espiando o feitiçeiro que vinha, a carapinha branca, o corpo curvo e seco, apoiado num bastão, andando devagarinho. [...]

Antônio Balduino não sabia o que pensar de Jubiabá. Respeitava-o, mas com um respeito diferente do que tinha pelo padre Silvino, por sua tia Luiza, pelo Lourenço da venda, por Zé Camarão e mesmo pelas figuras lendárias de Virgulino Lampião e Eddie Pólo. Jubiabá passava encolhido pelos becos do morro, os homens o ouviam com respeito [...]. Da casa de Jubiabá vinham em certas noites sons estranhos de estranha música. Antônio Balduino se remexia na esteira, ficava inquieto, parecia que aquela música o chamava. Batuque, sons de danças, vozes diferentes e misteriosas. (AMADO, 2006, p. 13)

Essas referências deslocadas de Baldo lhe conduzem, entretanto, a um percurso diferente do fatalismo, reservado a muitos protagonistas negros e mestiços da literatura brasileira. Ele inventa modelos e busca histórias de heróis que lhe inspiram altivez e coragem, num ambiente urbano de miséria e loucura.

Sua história e a possibilidade de sua “fala” heterogênea e multirreferencial aproximam-se mais das experiências diaspóricas de narrativas do *rap* brasileiro, contadas e cantadas hoje pelos jovens negros da periferia das grandes cidades, do que das histórias trágicas de personagens mulatos e negros em romances publicados no final do século XIX e início do século XX, cuja trajetória resulta no fracasso social, no ressentimento, ou na morte. E estou pensando aqui novamente em figuras como Raimundo de *O mulato*, Isaías Caminha e Clara dos Anjos, dos romances de Lima Barreto; e Amaro do *Bom Crioulo* de Adolfo Caminha.

Apesar de ter uma relação mais próxima e cotidiana com Jubiabá, no Morro do Capa Negro, mais do que com qualquer outro modelo de heroísmo – a respeito dos quais apenas ouvia histórias – a presença do pai de santo, como figura mística e religiosa africana, falando ioruba e lembrando suas origens africanas, deixava Baldo inquieto e às vezes assustado.

E ainda que ele devotasse grande respeito ao “velho feiticeiro”, e a tudo o que ele evocava, a demonstração de “valentia” do jovem negro diante das autoridades policiais, nas greves, no boxe, ou nas brigas de ruas, correspondia menos a uma lembrança, ou reedição atávica da resistência escrava no contexto histórico colonial, do que sua relação tensa com os códigos de uma sociedade moderna, patriarcal e racista, que gera na narrativa a tensão entre a luta negra, travada nesse caso solitariamente, e o ideal da luta de classe, representada por aquilo que ele identificava como uma nova demanda coletiva, geral, o sindicato.

Diversos incidentes e tragédias acometem a vida de Baldo, que percebe sua fragilidade. Ele não poderia dominar heroicamente as ruas soteropolitanas através de sua força e de seu desejo. A vida não se resumia à sua capacidade individual de sobrevivência naquele lugar, ela estava irremediavelmente ligada a uma coletividade marginal: seus companheiros de ruas, as prostitutas, os estivadores do velho cais, os trabalhadores dos bondes etc:

De repente, no meio de toda aquela gente, Antônio Balduino se sentiu só [...]. Um medo doido. Ficou tremendo, batendo os queixos. Se lembrou de todo mundo: sua tia Luiza que enlouquecera, Leopoldo que fora assassinado, Rozendo doente gritando pela mãe, Felipe, o Belo, debaixo do automóvel, o velho Salustiano se suicidando no cais, o corpo de Viriato, o Anão cheio de siris que chocalhavam. (AMADO, 2006 p.88)

A Bahia já não era a Bahia e ele não era mais o negro Antônio Balduino, Baldo, o *boxeur*, que ia às macumbas de Jubiabá [...]. Que cidade seria aquela e ele quem seria? Para onde teria ido toda gente conhecida? (AMADO, 2006, p.119)

Assim, ele entende que só poderia intervir efetivamente na sua realidade social, ao ingressar numa luta coletiva, que de certa forma se descola da luta racial. Esse entendimento aparece numa espécie de revelação mágica através dos discursos dos sindicatos e das reivindicações grevistas, como se tentasse operar a substituição da perspectiva da ancestralidade, que perde seu sentido como cadinho da memória negra, assumindo as condições do materialismo histórico.

Assim, Baldo abandona sua vida progressa bandoleira pelas ruas soteropolitanas, sua vida como artista de circo que entrara em falência, sua atividade como boxeur, explorada pelos apostadores, e seu trabalho braçal nas roças de fumo, ingressando no final da narrativa como estivador na luta de classe, ilustrada no romance numa greve dos bondes que

paralisa a cidade: “Com a greve ele enxergara outra estrada e voltara a lutar” (AMADO, 2006, p. 317); “A greve o salvou. Agora sabe lutar” (AMADO, 2006, p. 320). Os trabalhadores juntos poderiam paralisar Salvador, o que ele sozinho (“o imperador negro da cidade”) em sua empreitada deslocada não conseguia fazer.

Há um movimento de defesa da luta proletária e de uma visão redentora marxista no romance *Jubiabá*, que também aparece em outras obras de Jorge Amado, a exemplo de *Cacau* de 1933 e mais tarde em *Os subterrâneos da Liberdade* de 1954. Entretanto, diferente desses dois últimos romances, há aqui ainda uma tensão entre a questão marxista e a questão racial, vivida subjetivamente pelo seu protagonista e calcada num sentido ainda que vago da ancestralidade.

Dessa forma, no final da história, não é a lembrança de um herói proletário, porém, que serve para como parâmetro de resistência. Ainda persiste para ele a capacidade de luta negra. Se “a greve o salvou”, isso não aparece definitivamente como superação da problemática racial, mas como outra forma de refletir sobre os ensinamentos de *Jubiabá*, numa nova perspectiva. Apesar de “*Jubiabá* não saber coisas de greve” (AMADO, 2006, p. 300), só saber “coisas de santos, histórias da escravidão” (idem), as histórias de Zumbi contadas pelo velho continuam sinalizando sua condição de negro. O líder dos Palmares para ele de certa forma antecederá as lutas contra as estruturas opressivas do presente: “Zumbi sabia das coisas que só agora Balduino aprenderá”. (AMADO, 2006, p. 319)

Zumbi dos Palmares é que brilha no céu. Para os homens brancos é Vênus, o planeta. Para os negros, para Antônio Balduino, é Zumbi, o negro que morreu para não ser escravo [...] Se não fosse a greve o mar engoliria o seu corpo numa noite em que a lua não brilhasse. Se não fosse a greve ele teria desistido de ser cantado num ABC, de ver Zumbi dos Palmares brilhando como Vênus. (AMADO, 2006, p. 229-320)

A voz heterogênea de uma experiência deslocada e tensa, como a de Baldo, funciona como um desvio desestruturante ao discurso linear colonialista, que pretende o outro previsível e monolítico. Como lembra Bhabha (1998, p. 138): “nas margens do desejo da metrópole, os *objetos fundadores* do mundo ocidental tornam-se os *objects trouvés* erráticos, excêntricos e acidentais do discurso colonial – os objetos parciais da presença”.

Para Spivak o subalterno está no limite “entre os poderes totalizadores do social como comunidade homogênea, consensual, e as forças que significam a interpelação mais específica a interesses e identidades contenciosos, desiguais no interior de uma população” (1998, p. 207). Nesse sentido, o protagonista de Tenda dos Milagres pode oferecer ainda mais alguns elementos para uma percepção de um discurso da ancestralidade, que agora tensiona com o ideal da mestiçagem harmônica, da qual se traveste o racismo estrutural brasileiro e sua versão raciológica com base no pseudo cientificismo do final do século XIX.

3. PEDRO ARCHANJO E O DISCURSO RACIOLÓGICO

Pedro Archanjo assim como Antônio Balduino gosta das ruas e do viver livre da cidade. Do Tabuão, Baixa de Quinta ao Rio Vermelho, espaços onde as pessoas vivem e trabalham, ele circula e aprende muitas coisas. No Pelourinho, “universidade vasta e vária” (AMADO, 1989, p. 11), ele transita entre a escola de capoeira, os ateliês onde se esculpem santos e trabalham o couro e a palha, a tenda do seu amigo riscador de milagres Lídio Corró e a Faculdade de Medicina no Terreiro de Jesus, onde se ensinam “suspeitas teorias” (AMADO, 1989, p. 15).

Na relação entre os espaços da cidade em que se pode perambular livremente e os espaços da vigilância da autoridade e da repressão,

ele constrói uma percepção dialógica sobre o seu próprio lugar, como pobre e mestiço. É também nas possibilidades de negociação de lugares raciais e de classe que Archanjo se torna bedel – antiga denominação para empregados da secretaria de faculdades e universidades – na Faculdade de Medicina. Sua “colocação” numa instituição eminentemente branca e racista foi “arranjada” através da intervenção de sua mãe de santo, Majé Bassã, uma figura popular estimada e símbolo da força ancestral africana por muita gente na Bahia.

As “suspeitas teorias” anunciadas pelo narrador se constituem em torno das teses raciais, defendidas pelos cientistas, doutores da Faculdade de Medicina, entre eles o professor Nilo Argolo – referência fictícia, que Jorge Amado faz ao médico Nina Rodrigues, autor de *O animismo fetichista dos negros baianos* – contra o qual Archanjo dirige muitas de suas críticas. O protagonista de *Tenda dos Milagres*, mesmo se reconhecendo mestiço, e enfatizando a mestiçagem como resultado de relações harmônicas entre negros e brancos, trabalha pelo reconhecimento de uma reprimida herança africana e defende os costumes e o culto dos orixás, fato que o faz se envolver em confrontos com polícia e também ser reconhecido um herói entre o povo dos terreiros da Bahia.

Se, por um lado, Nilo Argolo defendia a tese da degenerescência da nação brasileira, decorrente da presença dos negros e de uma crescente mestiçagem, fruto das relações raciais e culturais entre brancos e descendentes de africanos, Archanjo tentava provar o contrário: era justamente a presença e a harmonia das relações inter-raciais que promoveriam o desenvolvimento de uma grande nação do futuro. A crença nessa perspectiva não parece combinar com a tese do branqueamento, mas com os estudos de Manuel Querino, que atribuíram valor positivo à mestiçagem, cujo ponto positivo se situava justamente no legado cultural dos africanos no Brasil.

“Um descendente de Zumbi”, “um malê” (AMADO, 1989, p. 191), ojuobá no candomblé (título dado aos sacerdotes do culto a Xangô, símbolo de virilidade e atrevimento) Archanjo é também uma espécie de Balduino acadêmico, cujo grande trunfo contra o racismo não provinha apenas da imposição de sua força física, mas de sua produção intelectual. Ele não somente resiste fisicamente a ele como também tenta desqualificá-lo intelectualmente. Situado num *locus* estratégico entre o conhecimento produzido pela ciência biológica e médica da época, e aquele produzido pelas experiências cotidianas de negros e mestiços, das quais se considerava porta-voz, Pedro Archanjo vive também os conflitos práticos de sua própria teoria nacionalista, em determinado momento, cansado em apenas rebater as teorias racistas, ele começa a produzir nas suas obras um retrato daquilo que ele considerava a verdadeira face do povo baiano e do povo brasileiro:

Quando iniciara o livro, a imagem pernóstica de determinados professores e o eco das teorias racistas estavam presentes a seu espírito e influíram nas frases e palavras, condicionando-as e limitando-lhes a força e a liberdade. À proporção, porém, que páginas e capítulos foram nascendo, Pedro Archanjo esqueceu professores e teorias, não mais interessado em desmenti-los numa polêmica de afirmações para a qual não tinha sequer preparo, e sim em narrar o viver baiano, as misérias e as maravilhas desse cotidiano de pobreza e confiança; em mostrar a decisão do perseguido e castigado povo da Bahia, de a tudo superar e sobreviver, conservando e ampliando os bens da dança, do canto, do metal, do ferro, da madeira, bens da cultura e da liberdade recebidos em herança nas senzalas e quilombos. (AMADO, 1989, p. 131)

Ao investigar, entretanto, acerca da questão racial na Bahia no nível das relações privadas, no seu livro intitulado “Apontamentos sobre a mestiçagem nas famílias baianas”, Archanjo começa a perceber que sua defesa de um nacionalismo mestiço, correspondia menos uma

realidade vivenciada e possível, do que um desejo gorado, um projeto que não encontrava dados suficientes para se efetivar.

Publicado em pouquíssimos volumes, “[...] suficientes, no entanto, para provocar escândalo, horror e violência” (AMADO, 1989, p. 61), inclusive com repressão e censura policiais, o livro constituía-se como uma pesquisa genealógica das famílias baianas, principalmente daquelas que se julgavam brancas ou de descendência puramente europeia. Dessas famílias, Archanjo descobriu antepassados africanos, fato que, em vez de gerar o reconhecimento e a aceitação de uma ancestralidade negra, gerou raiva, polêmica, e, com o passar do tempo, completa indiferença.

Nos Apontamentos, mestre Archanjo expôs a verdade completa e as famílias finalmente puderam conhecer de onde provinham, contemplar não apenas uma face, mas o rosto inteiro, o trigo e o carvão, e saber quem se deitou na cama. O mundo veio abaixo. (AMADO, 1989, p. 282)

A trajetória de Archanjo vai se configurando finalmente como demanda gorada de uma mestiçagem democrática. No seu próprio nome, a percepção irônica da sua demanda: arcanjo não é o anjo superior, nem o primeiro anjo portador de uma verdade transcendente da narrativa bíblica, suas tensões entre os discursos da ancestralidade negra e sua relação com a mestiçagem e seu confronto com a perspectiva do racismo biológico, revela um processo cruel de (falsa) tolerância da diferença racial, que expõe a relação entre classe social e racismo no Brasil. Como lembra Lídio Corró, mentor de Archanjo: aqui a miséria é negra (AMADO, 1989, p.299).

Assim, o mestre do Tabuão, pobre, doente e esquecido, passa seus últimos dias no anonimato e sua última luta aparece como uma espécie de delírio. Nos estertores de sua vida ele reflete:

Foi soldado e general, ele, o paisano mais paisano. Tático e estrategista, traçou e desenvolveu batalhas. Quando todos desanimaram e se deram por vencidos, ele assumiu o comando de um exército de mulatos, de judeus, de árabes e chineses e partiu a enfrentar as hordas do nazismo. Vamos, meu bom, vencer a morte desatada, a infame. (AMADO, 1989, p. 310)

Nas comemorações do centenário de sua morte, em pleno período da ditadura militar brasileira, os temas ligados à questão racial discutidos por Archanjo foram considerados subversivos e devidamente eliminados no discurso de inauguração de uma escola que levava o seu nome. No discurso, contou-se para o público jovem a face mais luminosa (e distorcida) da história de Archanjo, a da sua pretensa cega obediência às ordens dos superiores, e o seu papel de fundador e patriota: “o primeiro, aquele que da Bahia partiu soldado para defender nos campos da guerra, no Paraguai, a honra e a grandeza da pátria”. (AMADO, 1989, p. 291)

O representante do povo pobre, mulato e negro da Bahia, reconhecido tardiamente, após sua morte, vira ainda tema de um concurso de redação nas escolas públicas de Salvador, patrocinado por uma fábrica de aguardente, chamada Gaiato Crocodilo. Numa das redações escolhidas, com base na história de Archanjo contada pelas professoras da terceira série, um garoto de nove anos revela-o como uma figura folclórica e como parte do famoso *slogan* de uma fábrica de cachaça.

Pedro Archanjo era um órfão muito pobre que fugiu de marinheiro com uma gringa igual que meu tio Zuca e foi pros Estados Unidos porque lá tem dinheiro pra burro, mas ele disse sou brasileiro e veio pra Bahia contar histórias de bichos e de gente e era tão sabido que dava lição a menino só a médico e professor e quando morreu virou glória do Brasil e ganhou prêmio do jornal que era uma bolsa cheia de garrafas de cachaça. Viva a Pedro Archanjo e o Gaiato Crocodilo! (AMADO, 1989, p. 183)

Ao apresentar os dilemas de uma realidade social e humana, desenlaces a contragosto de ideais fixos dos protagonistas de *Jubiabá e Tenda dos Milagres*, cujas configurações, contraditoriamente, estabelecem-se na dissonância e na marginalidade, em contextos inesperados, sobressaltos familiares e históricos, as narrativas de Baldo e Archanjo investem ao mesmo tempo na exposição da fragilidade do discurso de origem nacional e na constituição de um sujeito cultural ambivalente, que se aventura no discurso de uma ancestralidade que oferece potência a uma convocação a uma luta coletiva. Baldo se sente solidarizado com “camaradas” negros, mulatos e brancos nos portos de todo o mundo contra a opressão do patronato capitalista e Archanjo luta com um exército, cultural e racialmente diverso, de árabes, judeus, chineses etc. contra o nazismo.

Tais trajetórias, tais demandas da ancestralidade, expõem ainda o vínculo entre nacionalismo e racismo, aquele inerente ao desenvolvimento das nações modernas, muitas vezes negado por indivíduo e organizações racistas que, em benefício de uma verdade nacional, proclama a irredutibilidade das duas noções. Demonstram ainda uma posição de sujeitos diante das possibilidades de identificação cultural e de utopias de uma comunidade nacional, em sua história não linear, seus limites e suas contradições, e sua conexão com uma modernidade global, em constante movimento de transnacionalidades: imigrações, diásporas e trocas interculturais.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. **Cacau**. 47. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987a.
- AMADO, Jorge. **Jubiabá**. 63. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- AMADO, Jorge. Os **subterrâneos da liberdade**. 29. ed. Rio de Janeiro: Record, 1978
- AMADO, Jorge. **Tenda dos Milagres**. São Paulo: Círculo do livro S. A, 1989.
- AZEVEDO, Aluísio de. **O mulato**. 19 ed. Rio de Janeiro: Ouro, 1994
- BARRETO, Lima. Recordações do Escrivão Isaías Caminha. São Paulo, Editora Brasiliense, 1976.
- BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CAMINHA, Adolfo. **O Bom crioulo**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. Santiago do Chile: LDA, 1988.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. **A Moreninha**. São Paulo: Ciranda cultural; 2008.
- RODRIGUES, Raimundo Nina. **O animismo fetichista dos negros baianos**. Apresentação e notas Yvone Maggie e Peter Fry. Ed. fac-símile. Rio de Janeiro: Fundação da Biblioteca Nacional/UFRJ, 2006.
- SPIVAK, Gayatri. "Can the subaltern speak?" In.: Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Chicago, University of Illinois Press: 1988, pp. 271-313.

DE QUE VALE A VIDA DA GENTE?

Marcus Vinicius Santana Lima Almeida

1. LITERATURA E HISTÓRIA: A INTERPRETAÇÃO DE SI

A ficção constitui um ofício, uma atividade humana, reúne em torno de seu objeto mais conhecido, o livro, uma série de procedimentos e trabalhadores especializados. Além de escritores, a literatura é feita também por editores, tradutores, diagramadores, revisores e demais profissionais envolvidos no processo de publicação e comercialização da obra.

Além de sua dimensão material, a literatura é uma prática artística e intelectual partilhada em uma determinada sociedade e cultura. Ela estabelece formas de escrita, leitura e interpretação, exerce influência nas maneiras de perceber o mundo e a vida, elabora através de suas tramas e personagens certas visões dos acontecimentos históricos. Fabrica significados para as relações humanas e descreve comportamentos, reflete sobre como os sujeitos articulam gestos culturais e expressam emoções. Como reagem às conturbações do cotidiano e ao acaso.

A escrita ficcional desvenda segredos e sugere formas de participação social, é o lugar onde podemos ler sobre nossas angústias e desejos, nossos sonhos e desilusões. É também uma atividade política na medida em que prima pela liberdade de pensamento e de representação das diversas classes e grupos sociais que compõem o universo social.

Em suma, ela é responsável pela elaboração daquilo que o romancista tcheco, Milan Kundera, chamou de *enigma do eu*:

Sejamos mais precisos: todos os romances de todos os tempos se voltam para o enigma do eu. Desde que você cria um ser imaginário, um personagem, fica automaticamente confrontado com a questão: o que é o eu? Como o eu pode ser apreendido? É uma dessas questões fundamentais sobre as quais o romance como tal se baseia. Pelas diferentes respostas a essa questão, se você quiser, pode distinguir diferentes tendências e, talvez, diferentes períodos na história do romance. (KUNDERA, 2016, p. 31).

A interpretação de si como base do trabalho do romancista, isto é, a investigação sobre o que nos atravessa enquanto formação da ideia de sujeito, deve ser captada por historiadores como um elemento histórico, pois a estrutura do cotidiano, com suas repetições e eventos inesperados, é composta também pela verbalização do que acreditamos ser, do que desejamos intimamente, de qual ideia fazemos da vida.

À história cabe o dever de analisar as várias práticas humanas no passado, revolver as fontes históricas e criar interpretações com base naquilo que os registros tendem a apresentar por meio das perguntas feitas pelo historiador. Estas fontes registram indiretamente o que ocorreu no passado, no tempo em que tal registro foi elaborado. A relação indireta entre historiadores e seus temas de estudo é ilustrada por Marc Bloch:

Estamos, a esse respeito, na situação do investigador que se esforça para reconstruir um crime ao qual não assistiu; do físico, que, retido no quarto pela gripe, só conhece os resultados de suas experiências graças aos relatórios de um funcionário de laboratório. (BLOCH, 2001, p. 69).

Quando a historiografia se interessa pelas formas de pensar e se relacionar num determinado tempo histórico, quando não ignora os padrões de comportamento presentes num dado período e espaço, encon-

tra na literatura a possibilidade de reconstituir como os indivíduos, em toda a sua complexidade, expressam seus dilemas e desejos. Trata-se de recolher nas tramas ficcionais a atmosfera de uma época, a comunicação entre as pessoas, a arquitetura dos relacionamentos e o sentido da vida.

Para Tzvetan Todorov, por exemplo, pensar a experiência de existir, e o sentimento de incompletude que o acompanha, faz parte da sensibilidade humana desde a mais tenra idade, quando começamos a identificar, por meio das referências que acessamos, qual projeto de vida desejamos construir:

Na vida, nem sempre temos de escolher livremente nossa via. Primeiro nos submetemos às decisões dos adultos que nos cercam, depois sofremos as pressões exercidas por nossos amigos, em seguida nos conformamos com modelos de comportamento ofertados pela sociedade, nos curvando às exigências do mundo de trabalho. Porém, sem nem sempre ter consciência disso, sem formá-lo para si com tantas palavras, cada um e nós é animado por um projeto de vida, possuindo em nosso interior uma configuração ideal que nos guia a partir da qual julgamos nossa existência em dado momento. (TODOROV, 2011, p. 16).

Desse modo, história e literatura, combinadas, permitem que analisemos as formas de avaliar o mundo em que vivemos, os códigos existenciais, os sentimentos que acompanham tais reflexões e quais sentidos do viver consideramos adequados quando mergulhamos nos mistérios e incertezas do cotidiano.

2. DE QUE VALE A VIDA DA GENTE?

A obra de Jorge Amado tem sido intensamente avaliada por diversas linhas interpretativas. Os principais estudos tratam dos perfis de seus personagens, da influência da oralidade na arquitetura de sua escri-

ta, o compromisso com a justiça social e a contribuição de sua literatura para se pensar práticas, valores e ideais interessados na formação da identidade brasileira. Por outro lado, gostaria de propor uma breve análise de como o seu trabalho é importante, também, para se compreender os sentidos da vida e as sensibilidades presentes nas primeiras décadas do século passado.

As décadas de 1910 e 1920 costumam ser utilizadas por ele como contexto histórico de vários de seus livros. Neste período, o Brasil tentava levar adiante uma reestruturação social em muitos níveis. A república fora proclamada em 1889, um ano depois da abolição da escravatura. Novos personagens políticos e econômicos aproveitaram as mudanças em curso para ocuparem espaços que antes eram obstruídos. Como base desses deslocamentos, o processo de modernização mexia diretamente na geografia das principais metrópoles do país, entre elas Salvador, acompanhado por ideais de civilidade e progresso, pelo enaltecimento de produtos e comportamentos importados da Europa.

No entanto, o processo em favor da modernização da nação não foi completo. Se havia uma elite interessada nas noções de civilização, torcendo pelo andamento de grandes obras de desenvolvimento, as classes populares não eram consultadas sobre as diversas movimentações em jogo, forçando-as a perceberem as transformações em curso por meio de referências que não eram iguais àquelas que direcionavam o desejo pelo progresso e civilidade.

Observando-se esse contexto histórico, é possível analisar a obra de Jorge Amado buscando perceber os diferentes ritmos presentes nas primeiras décadas do século XX e como as classes populares se relacionavam com as modificações ensejadas por políticas de modernização. Interessado pelas vidas dos subalternos, o escritor descreveu cenas de um cotidiano caracterizado por injustiças e a luta por liberdade.

Parte das cenas apreendidas na leitura de seus romances são dramáticas, evidenciando os modos de sobrevivência de pessoas pobres e a tentativa de preservarem algum fio de esperança. Assim, procuro destacar como os sujeitos literários adjetivam a vida e encaram as movimentações da cidade, seja por suas sonoridades, iluminações, formas ou ações.

Em *Jubiabá*, livro publicado em 1935, acompanhamos a trajetória de Antônio Balduino, desde a infância até o momento em que se torna adulto. Ao longo da narrativa somos apresentados a diversas maneiras com as quais os personagens sentiam a cidade em que residiam e elaboravam pensamentos acerca do sentido da vida.

Destaco três passagens do romance que encenam modos de sentir a cidade, a história e a vida. São trechos cruciais porque revelam a tentativa de se formar uma identidade subjetiva tensionada pelo desejo de experimentar o mundo e a angústia de provar o infortúnio.

Logo nas primeiras páginas do livro, apresentando o lugar onde mora Antônio Balduino, o morro do Capa-Negro, descrito como um espaço de pouca iluminação e casas empobrecidas, o narrador apresenta o personagem para o leitor a partir de um instante de contemplação:

Sentia àquela hora toda a vida da cidade. Vinha um rumor lá de baixo. Ele ficava ouvindo os sons confusos, aquela onda de ruídos que subia pelas ladeiras escorregadias do morro. Sentia nos nervos a vibração de todos aqueles ruídos, aqueles sons de vida e de luta. Ficava se imaginando homem feito, vivendo na vida apressada dos homens, lutando a luta de cada dia. Seus olhinhos miúdos brilhavam e por mais de uma vez sentiu vontade de se largar pelas ladeiras e ir ver de perto o espetáculo da cidade àquelas horas cinzentas. Bem sabia que perderia o jantar e que a surra o aguardaria na volta... Mas não era isso o que o impedia de ir ver de perto o barulho da cidade que se recolhia do trabalho. O que ele não queria perder era o acender das luzes, revelação que era para ele sempre nova e bela. (AMADO, 1987, p. 20).

Para Antônio Balduino, o anoitecer em cima do morro, admirando as luzes artificiais da iluminação pública que se acendiam em baixo, no centro da cidade, era repleto de sensações e excitações. Primeiro era inundado pelos sons, os barulhos trazidos pela modernização da capital baiana, já atravessada por carros e bondes elétricos. Mas também pela barafunda da multidão, o som das pessoas se encontrando e entrecruzando, despedindo-se das atividades comerciais, empolgados para voltar às suas residências, cansados pelos “sons de vida e de luta”.

Baldo, apelido que ganhara já na infância, sentia nos nervos a agitação que parecia perto, porém inalcançável para alguém de sua idade. Aproveitava o instante de contemplação para elaborar seus desejos de se tornar adulto, de entrar na confusão daqueles sons, também ele lutar pela vida, ter um trabalho e aprender a tatear a rua à sua maneira. Experimentaria de perto o poder revelador da eletricidade estampada no funcionamento de bondes e no alto dos postes. Ao ver o brilho que vinha debaixo do morro, encantava-se com o que parecia o “espetáculo da cidade” e se deixava por mais tempo, observando, porque “não queria perder era o acender das luzes”.

Percebia as sonoridades e ações, imaginava formas de pertencer à geografia da metrópole e, não menos importante, reconhecia a velocidade da modernização ao notar “a vida apressada dos homens, lutando a luta de cada dia”. Baldo constatava que havia uma parte da cidade que lhe era desconhecida. Uma parte que via à distância, mas onde conseguia se imaginar no futuro, alimentando desejos e sentidos para a vida adulta. Queria ser como homens apressados, estar na multidão responsável por propagar ondas de ruído, ver ainda mais de perto a iluminação pública, enfim, largar-se pelas ladeiras do morro em busca de uma liberdade que palpitava no próprio corpo.

O fragmento citado mostra como o texto literário, tomado como fonte histórica, é capaz de indicar modos de sentir a vida dentro da urbe.

Neste caso, um garoto atento às formas ao seu redor, num momento de solidão, projeta anseios para o futuro, elabora a vida a partir do tempo presente, mas arquitetando desejos que se realizarão no tempo vindouro. Percebemos como indivíduos equilibram suas vidas em temporalidades distintas, reunindo-as através de exercícios de contemplação.

Mais adiante, Baldo passa a observar a relação de seus vizinhos com o trabalho. Avalia as razões desses indivíduos ocuparem o mesmo tipo de emprego que os antepassados, sem alterações. Constata uma espécie de continuidade histórica das relações sociais em um ambiente que, no entanto, produzia mudanças profundas em seus traços arquitetônicos:

Aqueles homens todos trabalhavam muito, alguns no cais, carregando e descarregando navios, ou conduzindo malas de viajantes, outros em fábricas distantes e em ofícios pobres: sapateiro, alfaiate, barbeiro. Negras vendendo arroz-doce, munguzá, sarapatel, acarajé, nas ruas tortuosas da cidade, negras lavavam roupa, negras eram cozinheiras em casas ricas dos bairros chiques. Muitos dos garotos trabalhavam também. Eram engraxates, levavam recados, vendiam jornais. Alguns iam para casas bonitas e eram crias de famílias de dinheiro. Os mais se estendiam pelas ladeiras do morro em brigas, correrias, brincadeiras. Esses eram os mais novinhos. **Já sabiam seu destino desde cedo**: cresceriam e iriam para o cais onde ficavam **curvos sob o peso dos sacos cheios de cacau**, ou **ganhariam a vida** nas fábricas enormes. E não se revoltavam porque **desde há muitos anos vinha sendo assim**: os meninos das ruas bonitas e arborizadas iam ser médicos, advogados, engenheiros, comerciantes, homens ricos. E eles ia ser criados destes homens. **Para isto é que existia** o morro e os moradores do morro. (AMADO, 1987, p. 39).

Nesta outra passagem do romance, demonstrando um personagem em processo de amadurecimento, refletindo sobre as desigualdades sociais recorrentes, o narrador sinaliza para a percepção de dramas

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

sociais na cidade da Bahia. Se a capital dava sinais de modernização, transformações embebidas no desejo de progresso e civilidade, não era incomum a constatação de cenas que demonstravam a continuidade de relações sociais herdadas do tempo da monarquia e da colônia, isto é, a concentração de trabalhadores negros em ofícios pesados e de pouca rentabilidade.

Para Antônio Balduino, essas cenas de homens descarregando navios e abastecendo armazéns, carregando fardos enormes capazes de encurvar os corpos, e mulheres negras vendendo comidas nas “ruas tortuosas da cidade”, ou na condição de lavadeiras e cozinheiras em casas de famílias ricas, eram interpretadas como o destino comum para as crianças que como ele nasciam nos morros, pois já sabiam desde cedo que tais ofícios seriam também os seus, na medida em que crescessem e deixassem para trás a infância de brincadeiras e admirações.

Esta percepção do cotidiano dialoga com a compreensão da própria história brasileira. A república fora proclamada, mas não interviria na desigualdade sócio racial. Homens negros e mulheres negras permaneciam em trabalhos cuja remuneração era insuficiente, suscetíveis a outros dramas e penúrias.

No trabalho ficcional de Jorge Amado há a intenção de interpretar o país à luz da história nacional e dos problemas sociais que pareciam perpetuar diferenças entre classes forjadas desde a colonização. Daí ser considerado como pertencente de uma geração de escritores cuja tarefa incluía inventar tramas e personagens que problematizassem os dilemas da realidade brasileira nas primeiras décadas do século XX. Produziam entre os leitores a possibilidade de formar uma consciência histórica da nação, marcada pelo questionamento dos rumos que o país tomava ante a promessa de superação do passado escravagista:

Para referir-se à literatura que os do norte faziam naqueles anos, Rachel de Queiroz dizia que, no lugar de “romance social”, preferiam “romance-documento” ou “documentário”. “Romance de 30” é a expressão que Jorge usava, sem considerar região de origem, e o entendia como decorrência da Revolução de 30. A crítica, anos depois, ia preferir “romance regionalista”, expressão conhecida em outras literaturas do mundo. (AGUIAR, 2018, p. 87).

Analisando-se o trecho do romance, o que percebemos, é a sensação de que o passado insistia em se atualizar, “desde há muitos anos vinha sendo assim”, ainda socialmente classificado pela cor da pele. Aos negros, o cais e as ruas tortuosas. Aos brancos, ruas bonitas e arborizadas.

O livro demonstra como a sociedade brasileira se organizava através de relações de poder centradas em formas de trabalho. Poderia haver a reordenação espacial protagonizada por obras modernizantes, contudo, prevalecia a ordem social herdada dos tempos da monarquia. Obviamente, esta ordem poderia sofrer abalos e admitir exceções, mas o trabalho do romancista baiano revela que, entre as décadas de 1910 e 1920, os trabalhos de força excessiva, ou improvisados, sujeitos a todo tipo de sorte, eram desempenhados por pessoas negras.

Dimensão importante nesta passagem do romance, o destino é assimilado não mais como o lugar da liberdade a ser conquistada, mas por um sentido de aprisionamento às condições vividas em estruturas anteriores. Novamente o uso de temporalidades distintas para compreender a vida, agora dividida entre o presente e o passado. A luta travada por Baldo ao longo de sua trajetória será o reflexo dessa ambiguidade. Nascido no morro do Capa-Negro, o protagonista se perguntará, frequentemente, se seu destino seria como o de seus amigos de

vizinhança ou como o que realmente desejava, livre para percorrer a cidade do jeito que quisesse.

O tempo passa e Antônio Balduino começa a experimentar novos infortúnios. Era órfão em razão da morte de seu pai e sua mãe. Ficara encarregada de seus cuidados a sua tia Luísa que, posteriormente, adoeceria e morreria. A Baldo o destino reservara obstáculos quase intransponíveis. Ao ir morar na casa de um comerciante passa a sofrer perseguições da empregada e leva uma surra do proprietário por conta de falsa acusação.

Foge e, sem ter quem o acolhesse, passa a viver nas ruas, junto a outros tantos meninos de sua idade, mais novos ou mais velhos. A precariedade da moradia na capital baiana era constantemente abordada por periódicos como *A Capital*, jornal que circulou no final da década de 1920. Esse jornal denunciou, em 21 de fevereiro de 1927, a má sorte dos desvalidos que se espalhavam pelas ruas:

Não se pode conceber a sociedade, sem essa mesma desigualdade de condições entre as suas diversas classes, houve que o dissesse.

Forçosamente, em quanto muitos prosperam, seja influenciado pelo destino, seja devido aos próprios esforços, outros não conseguem mais do que viver em continua lucta com as dificuldades que se lhes deparam para attingirem identico resultado.

[...] Como qualquer outra cidade a Bahia conta um grande numero de infelizes atirados a qui e ali, tirando da própria desventura os meios de subsistencia.

[...] No numero daquelles, embora não pareça a verdade, porquanto jamais se desmentiram os nossos sentimentos humanitarios estão incluido numerosas menores entregue a si mesmo e, não raro, se deixando explorar inconscientemente.

Essa situação é encenada no livro de Jorge Amado, mostrando, por exemplo, como meninos em situação de rua sobreviviam por meio de esmolas e disputas de território. Organizavam estratégias para identificar transeuntes que pareciam ser mais inclinados a prestarem ajuda, doando moedas.

É durante este episódio que Baldo formará outros laços de pertencimento, para além dos que havia construído e mantido no morro do Capa-Negro, como o pai-de-santo Jubiabá, homem que respeitava por sua sabedoria e acolhimento. São nos anos vivendo nas ruas da cidade da Bahia que ele conhecerá o Gordo, amigo que o acompanhará por aventuras no interior da Bahia, e Viriato, personagem assolado pela angústia da solidão.

Junto com o Gordo e Viriato, entre outros amigos, o bando de Antônio Balduino viveu momentos de euforia e confraternização, mas também de intensas dores. Não só tinham que duelar pelo território urbano contra outros bandos como precisavam resistir a outras dificuldades. Em certa ocasião foram presos pela polícia e castigados pelos soldados com chibatadas.

Anos depois, quando já possuía uma casa para morar, Baldo reencontra Viriato no bar Lanterna dos Afogados, na região portuária da cidade. No encontro, Viriato, que se encontrava em péssimas condições de saúde, faz um testemunho dos dias difíceis que aqueles tempos impunha a ele, sentindo-se enfraquecido pela doença da maleita e por se sentir sozinho no mundo. Rememora a época em que viviam juntos, as dores do passado e do presente:

– Você se lembra, Antônio Balduino, de Rozen-do? Ele ficou doente mas teve a mãe dele que veio buscar ele. Foi até eu que descobri ela. E Felipe, o Belo, quando morreu teve também a mãe que veio pro enterro. Trouxe aquelas flores e veio muita mulher...

[...] – Todo mundo tem pai, tem mãe, tem uma pessoa. Eu não tenho ninguém.

Atirou para um canto o cigarro, pediu outro copo de pinga:

– De que vale a vida da gente? Você se alembra da vez que a gente apanhou como cachorro da polícia? Pra que eles fez aquilo com a gente? A vida da gente não presta pra nada... A gente não tem ninguém... (AMADO, 1987, p. 94).

O triste testemunho de Viriato indica o peso da solidão sentida por alguém que não possui laços afetivos. Trata-se de um depoimento sobre estar só no mundo, desamparado pelo Estado e ausente de relações familiares. Viriato recorre ao exemplo de amigos com quem formavam o bando no tempo em que viviam pelas ruas para enfatizar como, em momentos de adoecimento ou da morte, era crucial uma rede de amparo que garantisse a melhora do doente ou o velório do morto.

O sentimento de solidão e desamparo gerava, nesse personagem, a sensação de angústia e de vazio em relação à vida, compreendida por ele como uma experiência sem fundamento ou importância. Não há futuro nem presente na vida de Viriato. E uma vida sem partilha, cuidado ou solidariedade, seria como uma passagem nula, livre de acontecimentos significativos.

Em seu estudo sobre o sentido da vida, Terry Eagleton examina como esse tema é fecundo desde tempos mais antigos e em diversas correntes filosóficas. Para ele, tal questão sempre fez parte das mais antigas sociedades, integrando formas de pensamento sobre a finitude humana e sua relação com a natureza: “Meditar sobre nossa existência no mundo é parte de nossa existência nele”. (EAGLETON, 2021, p. 28).

Quando consideramos a meditação sobre a finitude uma dimensão histórica, estamos em acordo sobre a necessidade de olharmos para o passado com o intuito de perceber como os sujeitos organizavam ideias sobre o significado da vida. Elas podem se transformar em trata-

dos de filosofia ou religião e podem compor cosmovisões sobreviventes por meio da oralidade. Entretanto, nos fragmentos analisados de *Jubiabá*, percebemos que a formulação de entendimentos sobre o sentido da existência aparecia em observações casuais sobre o cotidiano da cidade ou em conversas travadas em bares, como no encontro entre Baldo e Viriato.

A vida na Bahia das primeiras décadas do século XX tinha, portanto, muitas maneiras de ser compreendida. Uma delas era através do desejo de se tornar algo no futuro, de participar das movimentações que ritmavam o coração da cidade, ver de perto as ações humanas e os ruídos barulhentos. Outra era perceber a que destino determinadas comunidades estavam condenadas, lembrando tragédias gregas como a de Édipo Rei, escrita por Sófocles. Nesta percepção o passado parece ditar o presente, forçando os sujeitos participantes a escolherem entre aquilo a que estavam destinados ou o qual destino desejavam construir. Por último, como expressão de grande infortúnio, a vida era encarada igual a um peso difícil de suportar, uma carga que eliminava a vontade de viver e, assim, impelia os indivíduos a sopesarem o valor de suas existências.

Enfim, Antônio Balduino e Viriato, personagens de Jorge Amado, permitem-nos compreender que a meditação sobre o que e como vivemos é questão fundamental na observação das relações humanas no passado. São possibilidades de interpretação do que as pessoas, em seus respectivos tempos históricos, fazem para garantir o direito de existir e a liberdade de responder ao valor de suas próprias vidas.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Joselia. **Jorge Amado**: Uma biografia. São Paulo: Todavia, 2018.

AMADO, Jorge. **Jubiabá**. 48. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou, O ofício de historiador**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

EAGLETON, Terry. **O sentido da vida**: uma brevíssima introdução. Tradução de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TODOROV, Tzvetan. **A beleza salvará o mundo**: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

***CAPITÃES DA AREIA E JUBIABÁ:*
ROMANCES DE JORGE AMADO, SOB A PERSPECTIVA
DA LITERATURA E HISTÓRIA: REFLEXÕES SOBRE
O CONTEXTO SOCIAL ATUAL**

Odílio da Silva Santos

Poliana Pereira Dantas

1. INTRODUÇÃO

Tendo em vista que a análise da contemporaneidade é de importância fundamental para a pesquisa das relações entre em Literatura e História, propõe-se, nesse artigo, tecer algumas reflexões sobre o comportamento e vivências da sociedade brasileira/baiana de acordo com a visão do escritor Jorge Amado, através de dois dos seus romances por meio de conceitos dos movimentos sociais, políticos e das relações entre dois campos do saber: “Literatura e História”. Destacamos a proximidade entre ambos, sem negar a existência de questões nas quais se afastam e em que se diferem uma da outra, trazendo questões metodológicas e teóricas que delimitam as especificidades de suas áreas.

A partir das leituras de *Capitães da Areia* (1937) e *Jubiabá* (1935) de Jorge Amado, foi realizada uma reflexão que contribuiu para um breve entendimento sobre a sociedade atual diante do discurso literário e da relação entre Literatura e da História. Focalizamos ainda, algumas das peculiaridades da Literatura e da História, tomando como pano de fundo as críticas de Jorge Amado em relação aos problemas sociais do período no qual, alguns de seus livros foram escritos e um

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

comparativo em relação à continuidade dos problemas relatados pela sociedade contemporânea a exemplo da pobreza, da desigualdade social, do abandono infantil e do racismo, cujos desdobramentos fazem-se sentir em nosso tempo.

Levando em conta o caráter deste artigo, trazemos uma reflexão acerca do modelo de ciência, que abre espaço para a discussão acerca de outras possibilidades para o fazer científico, frente às perspectivas teórico-metodológicas dos Estudos Amadianos.

A crítica brasileira, salvo raras exceções, poucas vezes dedicou-se a uma leitura do romance amadiano que levasse em conta a natureza de seu projeto ou as convenções adotadas para sua concretização. Marcadas pelas balizas estéticas do modernismo, dedicou-se em grande parte ora a uma crítica dos defeitos, ora a uma crítica das belezas, para ficarmos com as expressões de Agripino Grieco. No primeiro caso, buscando ressaltar tão-somente as fragilidades; no segundo, apenas os méritos, e, em ambos, não conseguindo uma compreensão mais profunda e global desses escritos. (DUARTE, 1996, p. 32)

Com isso, e diante das transformações sociais ocorridas nas últimas décadas, é preciso para discutir as desigualdades sociais, apresentar características dessa conjuntura no sentido de compreender os desafios teóricos e políticos, postos diante das mudanças sociais ocorridas, fazendo um comparativo da época que os alguns livros de Jorge Amado foram escritos e nosso contexto social atual.

2. JORGE AMADO: UMA HISTÓRIA DE VIDA

Jorge Leal Amado de Faria nasceu no dia 10 de agosto de 1912 na cidade de Itabuna/ Ba e faleceu na capital da Bahia, Salvador no dia 06 de agosto de 2001. O grapiuna é considerado um dos mais famo-

so escritores brasileiros com uma vasta produção literária traduzida para diversos idiomas. Segundo o tradutor norte-americano Gregory Rabassa: “[...] o mais representativo autor da vida na Bahia [...] a variedade de personagens e ambientes de seus romances é devido as suas próprias experiências” (1965, p. 263). Jorge Amado integrou os quadros da intelectualidade comunista brasileira desde o final da primeira metade do século XX, ideologia presente em várias obras. Em 1945 tornou-se Deputado Federal pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), posteriormente, foi eleito para a Academia Brasileira de Letras (ABL) em 06 de abril de 1961, ocupando a cadeira de número 23, cujo patrono é José de Alencar e que pertencia anteriormente a Otávio Mangabeira. Sobre Academia Brasileira de Letras, Alessandra El Far faz o seguinte comentário:

Mesmo sendo duramente criticada por seu tradicionalismo caduco, desolado da verdadeira cultura brasileira, e por sua influência nula no desenvolvimento literário do país, a Academia continuou a representar um espaço consagrado, de importância ímpar para os que se dedicavam ao ofício das letras (EL FAR, 2000: 132).

Apesar de seu envolvimento político, o nome de Jorge Amado ficou marcado na história brasileira como escritor. Sua habilidade com as palavras o credenciam como um dos maiores nomes do Modernismo Brasileiro. A identificação com alguns dos seus personagens é visível, assim como as interfaces entre o universo ficcional e o universo social a que pertenceu.

3. CONSIDERAÇÕES SOBRE LITERATURA E HISTÓRIA

A História Cultural é uma narrativa de representações do passado, pois formula versões compreensíveis e plausíveis sobre as experiências vividas pelos homens em outros tempos (PESAVENTO, 2005). A

História Cultural serve-se de signos, símbolos, marcas e representações para compreender uma dada época e sociedade. Para Roger Chartier (1988) os esquemas intelectuais criam as representações que conferem um sentido ao mundo. Assim, ao contextualizar a escrita com a qual se trabalha torna-se indispensável elucidar o lugar do qual foi produzida, apresentando seu estilo, sua linguagem, a história do autor, a sociedade que envolve e penetra o escritor e seu texto. A época, a sociedade, o ambiente social e cultural, as instituições, os campos sociais, as redes que estabelecem com outros textos, as regras de uma determinada prática discursiva ou literária, as características do gênero de escrita que se inscrevem no texto, são questões que permeiam o texto escrito e constroem o autor de uma escritura, deixando nele suas marcas (BARROS, 2004, p. 137-8).

Para Pesavento (2004), o historiador deve tomar a literatura a partir do tempo de sua escrita, do autor e da época em que foi produzida, mesmo que o texto fale de sua época, de um passado ou futuro. A literatura registra e expressa aspectos múltiplos do complexo, diversificado e conflituoso campo social, no qual se insere e sobre o qual se refere. Ela é constituída a partir do mundo social e cultural e, também, constituinte deste; é testemunha efetuada pelo filtro de um olhar, de uma percepção e leitura da realidade.

A Literatura e a História cruzam-se pela importância do testemunho literário para a pesquisa histórica. Através da sua riqueza de dados, a literatura possibilita captar do cotidiano a realidade de uma sociedade por meio de representações. Logo, a ideia de trabalhar neste artigo, o viés da Literatura e da História é enfatizá-las enquanto fontes e documentos históricos.

A distinção mais antiga entre ficção e história, na qual ficção é concebida como a representação do imaginável e a história como representação do verdadeiro, deve dar lugar ao reconhecimento de

que só podemos conhecer o real comparando-o ou o equiparando-o ao imaginável. (WHITE, 2014, p.115).

Jorge Amado ao escrever os romances *Capitães da Areia* e *Jubiabá* propôs, a partir do uso de certa linguagem e forma narrativa, chamar a atenção dos leitores a respeito dos diversos problemas sociais relatados nestas narrativas.

4. A ESCRITURA DE JORGE AMADO EM *CAPITÃES DA AREIA* E *JUBIABÁ*: RETRATOS DO PASSADO COM REFLEXÕES PARA O PRESENTE

Seguindo o espírito da análise crítica, este texto tem como objetivo apontar a tensão permanente entre a tendência de denuncia das desigualdades sociais presentes nas narrativas de Jorge Amado, persistentes nos dias atuais, tendo como base as ideias de autores como: Antônio Cândido (2002), Eduardo de Assis Duarte (1996) e Eduardo Portella (1961). Além da alta concentração de renda nas mãos de pouquíssimas pessoas, podemos citar outras causas dos problemas sociais como: racismo, falta de planejamento familiar, ausência de compromisso dos governantes e corrupção.

Jubiabá, romance amadiano, que narra a trajetória do personagem Antônio Balduino, de menino do Morro do Capa Negro a líder grevista em lutas trabalhistas na cidade da Bahia, descreve também o conturbado momento dos trabalhadores do cais, a mobilização em prol das greves e a relação do povo da Bahia com a religiosidade. *Em Jubiabá* foi tecido um texto romanesco, de traços épicos, descrito através de elementos ficcionais, porém carregado de expressões reais de uma época que torna a obra amadiana significativa aos moldes do romance de 30 no Brasil. O crítico literário Antônio Cândido (2002), em “Poesia, documento e história”, expressa que o romance vive da poesia, “[...] e adquire graças a ela uma amplitude até então desconhecida na nossa

literatura. [...] a poesia do Sr. Jorge Amado alarga até as estrelas o gesto do trabalhador brasileiro” (194-, p.50). Jorge Amado faz literatura social, nesse romance, “[...] pintando a vida de criaturas sofredoras, de classes oprimidas [...]” (SOUZA, apud PORTELA, 1961, p.97).

Jubiabá prosa amadiana, propicia reflexões que perpassam séculos, sobre o papel do negro na sociedade. Neste romance, Antônio Balduino aparece como herói que tem voz e segue seus ideais formados através do convívio com o pai de santo. A narrativa expõe tensões entre raça, classe e o delinear de ações revolucionárias. A representação do negro, personagem Balduino evidencia a preocupação de Jorge Amado em discutir questões raciais e a real condição social e econômica de uma sociedade egressa da escravidão, nos tempos em que centravam privilégios e riquezas para uma elite branca.

Nesse romance, há valor também pelo trabalho do autor com o elemento negro. Conhecedor da condição do povo baiano, negro, forte, que luta pela liberdade dos oprimidos, Jorge Amado apresenta uma literatura revolucionária, que dá voz a cultura negra, sua estética ganha o contorno de apresentar o povo, as minorias, o negro como personagens de resistência através de sua cultura, religião, manifestações, suas próprias vidas de luta, resistência e vitórias. (ROSSI, 2004).

É notável, então, como sua produção romanesca deste período forja um sentido de massa, povo e popular pregado ao pertencimento a uma classe, procurando alargar sua extensão a todos aqueles que, de alguma forma, encontram-se numa situação de exclusão e subordinação e possuam, potencialmente, capacidade de se tornarem sujeitos revolucionários. Através da leitura de *Jubiabá*, obra em que existe a forma mais bem-acabada dos problemas que suscitam uma articulação entre as noções de raça e classe social, encontramos, em contornos mais nítidos, o modo como seu projeto literário promove sua “ida ao povo”, concebendo o negro, a miscigenação e o sincretismo como questões caras à Nação brasileira (ROSSI, 2004, p.54).

Em pleno século 21 nosso país continua a deixar a população negra liderando trágicas estatísticas, como a de mortes evitáveis, de desemprego e de analfabetismo, entre outras. As taxas de homicídios de negros crescem a cada ano enquanto a taxa de não-negros diminui no mesmo recorte temporal. Movimentos racistas e conservadores parecem ganhar força nos últimos tempos, colocando em xeque a atual democracia brasileira.

Segundo o Informativo Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) pretos e pardos que compõem a população negra do país são maioria entre trabalhadores desocupados (64,2%) ou subutilizados (66,1%). Este levantamento reúne dados de diversas pesquisas, como a Síntese dos Indicadores Sociais, o Censo e, principalmente, a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio - Contínua (Pnad Contínua) de 2018. Infelizmente esse cenário negativo se repete em outras esferas a exemplo dos rendimentos mensais da população negra, da desigualdade no mercado de trabalho que tem reflexos também sobre as condições de moradia, saúde e educação.

No romance *Capitães da Areia* de (1937) Jorge Amado traça uma escolha objetiva que desperta o leitor para os problemas sociais abordados em obras literárias que ainda hoje são vigentes. Em sua obra Jorge Amado “denuncia de maneira única e inovadora a problemática do menor abandonado e as consequências de criminalidade e discriminação”. Duarte (1996, p.119).

Jorge Amado assistiu às atrocidades da sociedade para com o menor e as denunciou através da sua arte. Duarte (1996, p.30) relata que surge “uma nova configuração de romance que se afigura no Brasil, o Romance Proletário que tem empenho realista e volta - se para a existência das multidões oprimidas”.

Ainda hoje, crianças que vivem na pobreza extrema continuam da mesma forma do passado recente, enfrentando uma dura realidade marcada pela fome, com maior risco de contrair doenças e, muitas vezes, exploradas pelo o trabalho infantil, no qual o acesso à educação de qualidade também tende a ser menor. O Brasil em 2018 tinha 4,4 milhões de crianças em situação de extrema pobreza. Isso representava 11,5% das crianças de 0 a 13 anos de idade. Essa proporção chega a 21,5% na região Nordeste do país. Com a pandemia de Covid-19, a situação piorou. Esses dados fazem parte do levantamento do Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas (Ibre/FGV), a partir da base de dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio Contínua (Pnad Contínua), do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

Embora o país tenha feito alguns progressos em relação à sua população mais jovem, esses avanços não atingiram todas as crianças e todos os adolescentes brasileiros da mesma forma. Existem diversas formas de abandono de crianças e adolescentes, no qual as situações de abandono mais comuns são bebês encontrados até no lixo, ou crianças e adolescentes andando nas ruas depois de fugirem de casa. Além dessas formas de abandono, outros motivos que levam a criança ou adolescente às ruas são a negligência, a violência e a perda de capacidade dos responsáveis, que na obra amadiana, situações correlatas são denunciadas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a complexificação das sociedades, se fez necessário avaliar os períodos das escritas de Jorge Amado e as mudanças ocorridas na sociedade até a atualidade. E de acordo com o que foi escrito na década de 30 por Jorge Amado e com a nossa contemporaneidade, pode-se dizer que pouca coisa mudou e algumas outras até pioraram, haja vista os da-

dos relatos em pesquisas do IBGE/Pnad 2018. Castells (1999) focaliza mais questões para analisar a contemporaneidade. Para ele, a sociedade em rede traz transformações estruturais e atingem as relações de poder.

Ao identificarmos as denúncias políticas nas obras de Jorge Amado explicitou-se a significação social que se torna de certo modo, atemporal, lembrando a afirmação de Roger Chartier, de que “deve-se levar em conta, também, que a leitura é sempre uma prática encarnada em gestos, em espaços, em hábitos” (CHARTIER, 1994, p. 13).

Para compreender as questões raciais e a situação das crianças abandonadas, as explicações tradicionais têm apenas um valor de referência limitado. Os debates sobre estes temas ainda hoje são muito marcados pelas questões políticas, sociais e econômicas. Jorge Amado ao escrever sobre crianças e adolescentes com trajetória de vida nas ruas e sobre a situação social do povo negro, identificou violações de direitos sofridas por essas populações, incluindo a luta pela sobrevivência, o racismo, o trabalho precoce, a baixa escolaridade, a violência vivenciada nas ruas e também no âmbito familiar.

Através das leituras das obras de Jorge Amado e diante das abordagens referenciadas, este artigo aponta de forma breve, reflexões sobre partes de atualidades presentes nas obras *Capitães da Areia* e *Jubiabá*, demonstrando a necessidade de manutenção do protesto e de denúncias narradas por Amado.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. Salvador: FCJA, 2004.

_____. **Jubiabá**. 1. ed. 3ª Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARROS, José D'Assunção. **O campo da história: especificidades e abordagens**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

BRASIL, IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Informativo Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil, 2019**. Disponível em < <https://biblioteca.ibge.gov.br/> >. Acesso em 01 jul.2022.

_____. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio Contínua, 2019**. Disponível em < <https://www.ibge.gov.br> >. Acesso em 05. jul. 2022.

CÂNDIDO, Antônio e outros. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. **Poesia, documento e história**. In: Brigada Ligeira. São Paulo, Livraria Martins Editora, [194-], p.45-62.

CASTELLS, M. **Fim de milênio**. 1.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Trad. Mary del Priori. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994.

_____. **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1988.

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

EL FAR, Alessandra. **A encenação da imortalidade: uma análise da Academia Brasileira de Letras nos primeiros anos da República 1897-1924**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2000.

GAMA, Anne Micheline Souza. **Capitães de Salvador: As representações do urbano e das relações sociais na obra Capitães da Areia de Jorge Amado**. Dissertação - (Mestrado em História). Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande, p. 137, 2015.

MUNANGA, Kabengele. **A difícil tarefa de definir quem é negro no Brasil**. Revista do Instituto de Estudos Avançados. São Paulo, n. 50, vol 18, p. 51 – 66, abr. 2004.

_____. **Negritude**: usos e sentidos. Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy; DIMAS, Antonio; Leenhardt, Jacques (orgs.). **Reinventar o Brasil: Gilberto Freyre entre história e ficção**. Porto Alegre: Editora da UFRGS; São Paulo: Editora da USP, 2006.

_____. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PORTELLA, Eduardo. **A fábula em cinco tempos**. In: **LIVRARIA MARTINS EDITORA**. Jorge Amado: trinta anos de literatura. Edição em homenagem ao escritor. São Paulo, 1961.

RABASSA, Gregory. **O negro na ficção brasileira**. Trad. Ana Maria Martins. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa – Tomo III**. Campinas/SP: Papyrus, 1997.

ROSSI, L.G.F. **As cores da revolução: A literatura de Jorge Amado nos anos 30**. 2004. 166 f. Dissertação - (Mestrado em Antropologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2004.

SALEMA, Alvaro. **Tempo de leitura**. Lisboa: Moraes, 1982.

SENNA, Jhonatan - **A incidência da vulnerabilidade social sobre a prática dos atos infracionais do Nordeste brasileiro**. Publicado em jus.com.br. 03/2019. Consultado em 07.01.2021. “Escassez de talento afeta ocupação de vagas no Brasil”. Publicado no G1 em 29.09.2019. Consultado 06.01.2021. “Quatro em cada dez municípios não têm serviço de esgoto no país”. Agência Brasil. Publicado em 22.07.2020. Consultado em 07.07.2022

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso, Ensaios sobre a Crítica da Cultura**. Ed. 1 reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

**O PROFESSOR E OS LIVROS:
LEITURA E RECEPÇÃO EM *CAPITÃES DA AREIA*
(1937)**

Rebeca Fabiana Ferreira da Silva Santos

Oton Magno Santana dos Santos

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Não há dúvidas de que, há séculos, o hábito da leitura se faz presente no meio social. O ato da leitura mudou ao longo do tempo. Segundo Robert Darnton (2010, p. 215), “antes costumava ser realizada em voz alta, em grupos ou em segredo e com uma intensidade que nos dias de hoje talvez nem sejamos capazes de imaginar”. Diante dessa concepção, é inevitável mencionar que as concepções diante do texto escrito, do livro e do sujeito leitor também mudaram conforme as demandas e discrepâncias socioculturais.

Em um dado segmento histórico, segundo o estudioso em questão, os livros eram vendidos como mercadoria. Porém, o surgimento do Iluminismo foi um marco na concepção do livro como objeto, como propulsor de *status*, para daí a concepção dele enquanto objeto transformador do intelecto ganhar força, conforme observa Michel de Certeau (1998, p. 261):

No século XVIII, a ideologia das Luzes queria que o livro fosse capaz de reformar a sociedade, que a vulgarização escolar transformasse os hábitos e costumes, que uma elite tivesse com seus produtos, se a sua difusão cobrisse todo o território, o poder de remodelar toda a nação.

O poder transformador do livro enquanto objeto do segmento cultural e epistemológico é inegável; sobre ele, podem perpassar vários tipos de concepções e leituras. É preciso “[...] entender o livro como força histórica” (DARNTON, 2010, p. 190). A crítica literária, durante anos, se preocupou em enaltecer a obra como produto criado por um autor (sobretudo, canônico), muitas vezes deslocando-a do contexto da realização da leitura. Essa concepção fragmenta o dinamismo autor-texto-leitor, como se o texto com o qual se depreende a leitura fosse autossuficiente. Ressalta-se que

O ato criador não é senão um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o autor existisse sozinho, ele poderia escrever tanto quanto quisesse, nunca a obra como objeto seria conhecida e seria preciso que ele desistisse de escrever ou se desesperasse (SARTRE *apud* COM-PAGNON, 2003, p. 145).

Diante dessa perspectiva, é preciso endossar que a consolidação da obra literária, a sua vida histórica, somente numa perspectiva criacionista, não é suficiente para que ela se mantenha em circulação e continue atendendo às demandas epistemológicas, sem pensar na figura do leitor, a quem ela se destina. É impensável pensar o texto numa perspectiva contínua sem pensar em quem o lerá (LIMA, 1979).

1.1 O Panorama do Leitor

No momento do ato da escrita da obra, o escritor se despersonaliza, a origem dos escritos perde sua relevância, em detrimento da importância do sentido do texto dado por outrem – o leitor enquanto receptor, “[...] figura empírica fora da obra” (LIMA, 1979, p. 17). Historicamente, nas mais diversas sociedades, o contexto literário se consolidava através de um público leitor que possuía formações leitoras

precárias. A camada leitora menos abastada buscava priorizar a compreensão de palavras e frases a fim de tentar conferir sentido à leitura; em contrapartida, havia uma nata de escritores privilegiados, compostos pela “alta” sociedade, detentores dos mais variados privilégios e que, inevitavelmente, dispunham de educação de qualidade e incentivo à leitura que lhes possibilitasse ocupar lugares de prestígio enquanto *senhores letrados*. “O prazer estético é hoje, ou era até há pouco, em geral desprezado como um privilégio da investivada ‘burguesia culta’” (LIMA, 1979, p. 85).

A constituição do sistema literário era embasada pela preservação de uma norma estética, padronizada por escritores clássicos e canônicos, em detrimento de uma literatura elitizada e que fosse um reflexo do atendimento dos interesses ainda em voga no meio social: uma literatura que atendesse aos interesses elitistas da crítica e que mantivesse as aparências dos que possuíam poder econômico, ditassem regras e consumissem literatura atrelada a uma significação arcaica (REIS, 1992).

Na perspectiva dos formalistas russos e dos *New Critics*, eles consideravam o texto como um objeto a ser analisado de forma orgânica, haja vista que era condicionado a uma materialidade; dessa forma, ele existia por si só, sem a relevância da interferência pessoal/mental do autor no escrito - como quase sempre ocorreu -, e muito menos o leitor ter espaço nesse contexto de recepção isenta de caráter crítico ou interpretação para além das linhas escritas. Uma vez que o texto funcionava como um laboratório fechado, isolando quaisquer expectativas ou posteriores interferências em relação a ele, não haveria espaço para a apreensão de sentidos por parte do leitor, sendo esse último “banido” do contexto em questão (COMPAGNON, 2003). Somente após esse período, pôde se considerar uma pequena tomada de espaço para o leitor que, enquanto *função do texto* (Compagnon, 2003), dessa vez, era vislumbrado como um leitor ideal, debruçado perante os escritos e

ceifando qualquer interferência pessoal que não se adequasse às pré-estabelecidas “expectativas do texto”.

Visando um aprofundamento nos estudos acerca da recepção do texto, alguns estudiosos suscitaram abrir brechas para o efeito causado pela obra no seu receptor. Através desses estudos, houve um foco maior na forma como o leitor se sentia perante uma obra, o seu efeito catártico e, irremediavelmente, de que forma ele responderia a esse estímulo, enquanto sujeito social, coletivo ou individual. Segundo Lima (1979, p. 121),

O conceito de recepção pode-se referir a muitas atividades do ‘receptor’. [...] A recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até a diversidade das reações por ela provocadas.

Considerou-se, dessa forma, que o texto literário só pode ser consolidado como tal se existir um receptor que interaja com ele (de forma ativa ou passiva) – tornando-o, assim, um *leitor real*, responsável por compor o sentido do que lê.

A crítica literária tradicional quase nunca debruçou-se ou realizou estudos aprofundados acerca do perfil e da significação que o leitor ocupava no contexto da escrita-leitura; quando era o caso, dedicava a ele um lugar muito instável num paradigma de nível intelectual, uma vez que, para os críticos, por muito tempo só houve espaço e relevância para a figura do escritor. À época dos escritos das tragédias gregas, o leitor era responsável por conferir duplo sentido ao texto, através da sua capacidade de interpretação do escrito, uma vez que a tragédia, por depreender sentido inquestionável, já estava explícita e isenta de qualquer outra interpretação – era um fato. Para isso, era necessária a percepção dos mais variados elementos sígnicos nos escritos, sendo somente o

leitor o responsável por desempenhar esse papel. Dessa forma, pode-se depreender que aquele que lê pode ser enxergado não somente como o que traz à tona as diversas nuances semânticas do texto, como também aquele que abandona a alcunha da passividade (Barthes, 2004) para que, através da multiplicidade de sentidos imbricados na sua percepção leitora, o indivíduo leitor possa se reconhecer enquanto *ser total da escrita*, conforme endossa a perspectiva de Lima (1979, p. 73):

[...] necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o efeito, como o momento condicionado pelo texto, e a recepção, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte – o interno ao contrário, implicado pela obra, e o mundivivencial [...], trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. Isso é necessário a fim de se discernir como a expectativa e a experiência se encadeiam e para se saber se, nisso, se produz um momento de nova significação.

Um texto enquadrado no segmento da Literatura é tido como um espaço vazio, um gerador de atividades, as quais implicam, principalmente, na semantização determinada pelo leitor, num dado momento da História. Ao texto só se atribui sentido graças aos seus leitores. “[...] muda com eles; ordena-se conforme códigos de percepção que lhe escapam. Torna-se texto somente na relação à exterioridade do leitor [...]” (CERTEAU, 1998, p. 266). O texto, dessa forma, não é independente; para além do ato da escrita e da relevância autoral, estão o gosto de lê-lo, a forma como ele será recebido pelo público e de que forma ele será colocado no acervo intelectual pessoal do leitor.

Em se tratando do contexto da evolução da figura do leitor no Brasil, somente a partir da ficção romântica que foi possível elencar os primeiros registros de estudos sobre o leitor, apesar de, muitas vezes, o ambiente e a prática de leitura tornarem-se restritos aos próprios es-

critores. A partir de 1840, timidamente, o Brasil incita traços de estudos acerca da identidade leitora, criando um contexto propício, também pela existência de livrarias e bibliotecas, apesar de a escolarização ser, ainda, tímida. A partir da análise da abordagem de alguns autores em relação aos seus leitores, à época, é perceptível o perfil ainda pouco firme da construção epistemológica do leitor, tratando-o, muitas vezes, como um alguém “frágil e despreparado” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2011, p. 19). Assim, “[...] chamando a atenção do destinatário para a continuidade do relato ou para a introdução nele de novos elementos, configuram um narrador que tutela seu leitor de modo paternalista [...]” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2011, p. 19).

Paulatinamente, o Brasil delega investimentos à concepção da leitura de forma escolarizada e, a partir da década de 1930, há a menção da criação do Ministério da Educação. A partir dele, “[...] a vida escolar se organizou, o livro didático [...] deu outra forma ao ensino, sobretudo ao da leitura e da literatura” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2011, p. 132). Contudo, o retrato observado da figura do leitor na obra amadiana analisada no próximo segmento é de um sujeito que estava longe da escola. Em situação de moradia de rua, marginalizado, o personagem em questão não podia contar com o aparato da escolarização por conta de atravessamentos sociais, culturais e históricos. Conforme será analisado a seguir, Jorge Amado consegue trazer um grande contraponto da concepção de leitura conhecida atualmente, em relação às dificuldades do “saber ler” e do “poder ler” na década de 1930 no Brasil.

2. A OBRA *CAPITÃES DA AREIA*

A obra *Capitães da Areia*, do escritor baiano Jorge Amado, teve sua primeira edição publicada em 1937. Foi lançada na transição do modernismo da década de 30, período em que as obras passam por uma

transição no cerne do engajamento social e retratação de problemáticas que afligiam a sociedade. Sendo uma das obras mais conhecidas do autor baiano, até os dias atuais é bastante aclamada pela crítica, ganhando adaptações, inclusive, para o cinema e para a televisão.

O livro retrata a história de crianças, menores abandonadas que (sobre)vivem em um trapiche na capital baiana, e cometem pequenos e grandes furtos, assim se sentindo pertencentes, de uma forma ou de outra, a uma vida em sociedade. Por serem desassistidos, e alguns até sem família, de fato, contam com a convivência no grupo e com o apoio do padre José Pedro, para darem sentido à sua existência, resolverem seus conflitos e também se esconderem das pessoas que roubaram e das autoridades.

O grupo dos capitães é estimado em mais de 40 (quarenta) meninos. Dentre os que ganham destaque na trama, estão: Pedro Bala, considerado o líder, filho de um sindicalista morto em meio ao movimento; o Professor, “líder intelectual”, o único que sabia ler, desenhar e pintar, o mais articulado e com os melhores planos do grupo; Gato, assim apelidado por ser pomposo e ter fama de cortejar mulheres mais velhas; Sem Pernas, o mártir do grupo por ser “coxo”, o mais amargo por ter sido humilhado pela polícia mediante a sua condição física; Volta Seca, destemido por se declarar afilhado de Lampião; Pirulito, menino ingênuo que busca a “salvação” no meio religioso, junto ao padre José Pedro; Boa Vida, jovem malandro e esperto e João Grande, assim chamado pela sua altura e força, inspirando respeito aos demais.

Nessa perspectiva do ideal de hombridade, a figura do Professor, enquanto leitor, merece destaque e uma análise mais aprofundada, haja vista que co-lidera o trapiche dos menores com a sua habilidade intelectual, assim inspirando respeito e admiração de todos.

2.1 O “professor” e a identidade leitora

Logo ao começo da obra, há a primeira menção à personagem do Professor. Ocupava um lugar velado de liderança intelectual, pois diferenciava-se dos demais capitães pela destreza, por ser o único que sabia ler. O narrador mostra como a personagem adquiriu o gosto pela leitura, a qual ainda era privilégio da elite, que podia pagar pelo livro e pelos estudos que propiciariam as suas leituras. Outro aspecto presente no fragmento que denuncia essa segregação intelectual e social é o fato de ele ter roubado os livros de uma casa na Barra, um bairro considerado nobre na capital baiana, cujo custo de vida, até os dias atuais, é muito alto. Outro aspecto a se destacar é a importância que o Professor dava aos livros; apesar de estar vivendo no antro da marginalidade, cometendo pequenos furtos e demais práticas impróprias, o apreço pela leitura como forma de conhecimento não lhe permitia ao menos vender os objetos roubados, e tentava preservá-los, longe da sujeira e das pragas. A leitura também era vista como privilégio para poucos, como diferenciação; prova disso é que delegavam a alcunha de Professor como forma de maestria, admiração:

João José, o Professor, 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 [...] para que os ratos não os roessem (AMADO, 1937, p. 41).

Um pouco mais adiante, em outra passagem, o narrador reforça a explicação acerca do nome que o garoto levava, construindo, muitas vezes, no imaginário do leitor, a ideia de que se tratava de um homem dentre os demais garotos, pelo peso do nome e sua responsabilidade. Também é perceptível a relevância da leitura para a consolidação do imaginário, enquanto efeito catártico, propiciando aos meninos uma ideia de pertencimento numa sociedade que os marginalizava:

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

Apelidaram-no de Professor porque [...], contando aquelas historias que lia e muitas que inventava, fazia a grande e misteriosa magica de os transportar para mundos diversos, fazia com que os olhos vivos dos Capitães da Areia brilhassem como só brilham as estrelas da noite da Bahia (AMADO, 1937, p. 42).

Em vários momentos, por ser uma figura respeitada e digna de confiança diante dos capitães, o Professor era procurado para que, através da sua leitura, soubessem de fatos do cotidiano e se sentissem pertencentes aos acontecimentos da sociedade, a exemplo desse diálogo entre ele e Volta Seca, que queria saber sobre seu padrinho. Detalhe importante é que só soube o tema da notícia ao reconhecer a imagem que ali estava:

- Professor. Professor.
- O que é? – Professor estava semiadormecido.
- Eu quero uma coisa.
Professor sentou-se. O rosto sombrio de Volta Seca estava meio invisível na escuridão.
- É tú Volta Seca? Que é que tú quer?
- Quero que tú leia pra eu ouvir essa notícia de Lampeão que o ‘Diario’ traz. Tem um retrato (AMADO, 1937, p. 63).

Em dados momentos do enredo, o narrador destaca, de forma sutil, a importância da contribuição da habilidade leitora do Professor na vida dos seus parceiros. Essa relevância estende-se, sobretudo, ao imaginário dos garotos, cuja vida era fadada aos furtos e às mulheres. “[...] como dizia Valéry os estudos recentes da recepção interessam-se pela maneira como uma obra *afeta* o leitor [...]. A análise da recepção visa ao efeito produzido no leitor, individual ou coletivo, e sua resposta [...] ao texto considerado como estímulo” (COMPAGNON, 2003, p. 147-148).

Nesse fragmento, especificamente, há o destaque da importância das leituras para o imaginário (ainda que inconsciente) de Sem Pernas, que sabia que, dentro da sua realidade, era praticamente impossível fazer uma viagem como gostaria, diante das suas limitações físicas e sociais: “O Sem pernas vae tezo no seu cavalo. É como se corresse sobre o mar para as estrelas na mais maravilhosa viagem do mundo. Uma viagem como o Professor nunca leu nem inventou” (Amado, 1937, p. 91). Em outro momento, propicia a imaginação também das personagens Pedro Bala, líder do grupo, e Boa Vida, o mais malandro. Ainda que cada um tivesse personalidades diferentes, nenhum estava imune aos efeitos da leitura e contação de histórias do amigo Professor: “[...] - Pois eu tenho vontade. É bonito trepar num mastro. E um temporal, hein? Tú te lembra daquela historia que Professor leu pra gente? Aquela que tinha um temporal. Batuta. - Era porreta, sim” (Amado, 1937, p. 109).

As leituras empreendidas pelo Professor, conforme a sua destreza, por vezes propiciavam aos meninos do trapiche uma confusão entre o real e o imaginário; se perdiam nas noções de verossimilhança, tamanha era a reação e espanto causados pelo simples fato de ouvi-lo, ouvir as histórias que o Professor lia. Também é um reflexo da reação dos garotos mediante o que ouviam, que muito lembrava as injustiças, o desprezo e a violência a qual eram submetidos por serem “desgarrados”, conforme explicita este fragmento:

Quando Professor estava começando a historia João Grande chegou e sentou-se ao lado deles. A noite era chuvosa. Na historia que Professor lia a noite era chuvosa também e o navio estava em grande perigo. Os marinheiros apanhavam de chicote, o capitão era um malvado. O barco a vela parecia sossobrar a cada momento, o chicote dos officiaes caía sobre as costas nuas dos marinheiros. Volta Seca chegou com um jornal, mas não interrompeu a historia, ficou ouvindo. Agora o marinheiro John apanhava chibatadas porque escorregara e caíra no meio do temporal. Volta Seca interrompeu: - Se Lampeão tivesse aí já tinha comido este capitão no fusil (AMADO, 1937, p. 236).

Tendo em vista os fragmentos destacados, é perceptível que a leitura, tanto para o Professor, quanto para os demais capitães, se não era o remédio para as suas mazelas, lhe serviam de aporte para a existência. Conforme afirma Pennac (1998, p. 43), “não se retorna ileso de uma viagem dessas. A toda leitura preside, mesmo que seja inibido, o prazer de ler” e, nesse caso, o prazer da escuta, como uma espécie de “leitura mental” para os demais meninos também se mostrou presente e relevante.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de uma breve análise do perfil leitor da personagem Professor, em *Capitães da Areia*, e o que a sua leitura podia propiciar a si mesmo e aos outros, pode-se ultimar o estudo destacando alguns aspectos importantes, vislumbrando a figura do leitor retratada na personagem supracitada.

A leitura propiciava um sentimento de pertencimento aos meninos na trama, os quais eram invisibilizados num contexto social, embora procurados pelas autoridades. As histórias contadas despertavam o potencial imaginativo, de modo que, através dela, “Todos acabam sempre se tornando um personagem do romance que é a sua própria vida” (KEHL, 2001, p. 57), onde havia espaço para eles, enfim, abolem suas preocupações e anseios e terem o ímpeto e força de retomarem as rédeas da própria história.

A leitura se mostra, paulatinamente, através da história dos ônus dos leitores, como um ato de resistência às problemáticas sociais, profissionais, afetivas e, principalmente, familiares (PENNAC, 1998). O texto, intercalado pelo ato de ler, propiciar o resgate identitário, de quem somos, na história social e na história da nossa vida.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Capitães da Arcia**. Editora José Olympio. Rio de Janeiro, 1937. Disponível em https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/6845/1/45000008358_Output.o.pdf. Acesso em: 20 set. 2019.

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/critica.../A_morte_do_autor_barthes.pdf. Acesso em: 30 abr. 2022.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 3ª edição. Editora Vozes: Petrópolis, 1998.

COMPAGNON, Antoine. **O leitor**. In: **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução: Cleonice Paes e Consuelo Fortes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DARNTON, Robert. **O que é a história do livro? In: A questão dos livros: passado, presente e futuro**. Tradução Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KEHL, Maria Rita. **Minha vida daria um romance**. In: **Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação**. Organizadora: Giovana Bartucci. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. 1 ed. São Paulo: Ática, 2011.

LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

PENNAC, Daniel. **Como um romance**. Tradução de Leny Werneck. Rocco: Rio de Janeiro, 1998.

REIS, Roberto. **Cânon**. In: **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. Disponível em: https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3007/C_NON_-_roberto_reis.pdf. Acesso em: 01 mai. 2018.

O DESAFIO DUMA DUPLA INTERPRETAÇÃO: AS TRADIÇÕES AFRO-BAIANAS NA FICÇÃO AMADIANA E EM SUAS TRADUÇÕES PARA O ITALIANO

Tiziana Tonon

O presente artigo apoia-se numa pesquisa precedente sobre a transposição das heranças da tradição afro-brasileira (principalmente referências aos elementos míticos da religião candomblé, mas também à culinária e outras expressões dessa tradição, como por exemplo a capoeira) nas obras literárias de Jorge Amado: de qual forma, no decorrer dos anos, o culto dos orixás com suas comidas, suas liturgias, seus mitos, seus cânticos, suas danças, é envolvida na trama dos romances do Autor? E em que medida essa presença possui fidelidade à cultura afro-baiana? (TONON, 2011). Aliás, sendo eu tradutora, outra questão surgiu logo: como é que as traduções para o italiano da produção amadiana enfrentaram a maciça ocorrência de termos próprios do candomblé, tais como “feitas”, “mãe de santo”, “ogã”, “encantado”, “ebó”, “terreiro”, “orixá”, etc, bem como as profundas referências à filosofia e ao complexo das tradições afro-brasileiras? Afinal: é possível traduzir a cultura de uma língua para outra? E com quais êxitos?

Escorre o mistério sobre a cidade come um óleo.
Pegajoso, todos os sentem. De onde ele vem?
Ninguém o pode localizar perfeitamente. Virá do
baticum dos candomblés nas noites de macumba?
(...) “Roma negra” já disseram dela. “Mãe das ci-
dades do Brasil”, portuguesa e africana, cheia de

histórias, lendária, maternal e valorosa (...) Dele, desse povo baiano, vem o lírico mistério da cidade, mistério que completa sua beleza. (AMADO, 1970, p. 16).

É reconhecida a importância atribuída por Amado à cultura popular que, no caso específico de Bahia, resulta especialmente poderosa por ser fruto da convivência multiétnica e da mestiçagem. Ele próprio declara o papel representado na sua obra pela cultura negra, que define “a matriz primordial de nosso humanismo, fonte de nossa inspiração” (AMADO, 1997, p. 24). Não faltam portanto, nos romances do Autor, as referências aos elementos de origem africana: a comida baiana e o jogo da capoeira, os afoxés e os blocos afro do carnaval, a epopeia dos quilombos e, sobretudo, a frequente alusão ao candomblé, presença sempre mais consistente no decorrer dos anos: a partir de *Ju-biabá* (1935), para chegar a *O Sumiço da santa: uma história de feitiçaria* (1988) Entre estes dois romances, o candomblé comparece -com maior ou menor destaque- também em: *Mar morto* (1936), *Capitães da areia* (1937), *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), *Os velhos marinheiros: duas histórias do cais da Bahia* (1961), *Os pastores da noite* (1964), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Tenda dos milagres* (1969), *Teresa Batista cansada de guerra* (1972), *Tocaia grande: a face obscura* (1984), além da guia *Bahia de Todos os Santos* (1945). Em todas essas obras, o Autor insere na trama orixás do candomblé e descreve com grande detalhe os terreiros, bem como rituais, danças e cânticos que fazem parte desta religião, compondo cenas de grande riqueza, ao ponto de levar alguns estudiosos a considerar os romances de Amado como fonte etnográfica (GOLDSTEIN, 2003, p. 220).

De fato, nas obras de Jorge Amado há frequentemente passagens que descrevem, com imagens de intensa força expressiva, a riqueza co-

reográfica e musical próprias dessas cerimônias. Curiosamente, nessas descrições alternam-se passagens em que Amado insere explicações e detalhes extremamente precisos e outros momentos em que o relato contém deformações e até erros. Para esclarecer melhor, podemos tomar como exemplo o capítulo “Macumba” do romance *Jubiabá*, que contém a descrição de uma festa de candomblé (AMADO, 1935, p. 109-114).

Uma curiosidade: no texto *Religiões negras*, publicado em 1936 (o ano sucessivo à saída de *Jubiabá*), o etnólogo Edison Carneiro afirma: “Jorge Amado, no seu grande romance *Jubiabá* nos descreve uma festa fetichista gêge-nagô com uma fidelidade rara” (Carneiro, 1936, p. 65). Vamos ver: logo no começo, temos uma definição de Exu enquanto elemento perturbador que precisa ser despachado para que não provoque confusão: “Foi feito despacho de Exu, **para que ele não viesse perturbar** a boa marcha da festa” (AMADO, 1935, p.109; negrito meu). Esta interpretação não corresponde à própria do “despacho” no candomblé, onde Exu é invocado e servido em primeiro lugar justamente por representar o movimento e a comunicação, elementos fundamentais para o desenvolvimento da cerimônia (ELBEIN DOS SANTOS, 1993, p. 183).

Gostaria de aproveitar agora para introduzir algumas breves considerações sobre as estratégias de tradução, partindo daquelas adotadas neste trecho por Dario Puccini e Elio Califano, que assinaram a tradução italiana de *Jubiabá* na edição de 1992 que consultei, publicada pela editora Einaudi. Antes de mais nada, vale a pena lembrar que, como nos indica Umberto Eco em seu *Dire quasi la stessa cosa*, a tradução é um processo que sempre envolve negociação, já que o tradutor, quer queira ou não, sempre se vê perdendo parte do sentido do texto fonte e acrescentando algo (ECO, 2003). No processo de tradução de uma

obra para outro idioma surgem, inevitavelmente, algumas questões que dizem respeito aos problemas de traduzir a cultura e, portanto, à impossibilidade de tradução de alguns termos culturais. Esses termos, denominados “marcadores culturais” ou *realia*, representam um verdadeiro desafio para o tradutor, o qual se depara com a necessidade de expressar um conceito que, simplesmente, não existe na cultura alvo. Uma vez que não se traduzem apenas palavras, mas também fatos culturais, o tradutor tem que conhecer bem as duas culturas. De acordo com Bruno Osimo: “O tradutor, como os antropólogos, visita uma cultura estrangeira e tenta explicá-la aos membros de sua própria cultura” (OSIMO, 2021, p. 68; tradução minha). As estratégias para traduzir esses marcadores culturais podem ser mais estrangeirizantes ou mais domesticadoras; as primeiras, que tendem a reconhecer a especificidade cultural dos termos em questão e deixar intacta a distância entre as duas culturas, incluem: o empréstimo, onde o termo estrangeiro é transferido para o texto de destino em sua forma original, muitas vezes destacando-o pelo uso do itálico; as notas explicativas, sejam ao pé da página ou no final do volume; as glosas intratextuais, que explicitam o significado do termo; os glossários. As escolhas mais domesticadoras como a adaptação, por sua vez, tentam construir uma correspondência entre as duas realidades culturais (BERTOLDI, 2016, p. 197-198). Vejamos que escolhas foram feitas para este trecho:

Per prima cosa pregarono Exu di non venire a disturbare il buon andamento della festa **della Macumba**. Ed Exu se ne andò molto lontano, a Pernambuco o in Africa.

(...) Dalla casa del **Santone** Jubiabá salivano **suoni di tamburi, di timpani, di nacchere, di bolas**: suoni misteriosi della *Macumba* che si perdevano nel tremolio delle stelle, nel buio della notte, nel silenzio della città. Sulla porta, alcune negre vendevano *acarajé* e *abará*.

Exu, poiché era stato **scongiurato**, andò a turbare altre feste più lontane, nelle piantagioni di cotone della Virginia o a Rio, nei *candomblés*^[nota] della collina di Favela. (AMADO, 1992, p. 117; *negritos meus*)¹.

Logo na primeira frase encontramos uma adição: após a palavra *festa*, os tradutores acrescentaram *della Macumba*, aparentemente para explicitar o fato de que o termo *festa* indica justamente a cerimônia a ser descrita, já que se supõe que para o leitor italiano não é tão óbvio combinar o conceito de macumba com o de festa.

No segundo parágrafo, há uma longa lista de adaptações, em que os tradutores tentaram explicar os termos que possuem forte carga cultural substituindo-os por outros pertencentes à cultura italiana (vale ressaltar que uma adaptação infeliz muitas vezes resulta em um erro...). Portanto temos: *Santone* em lugar de “pai-de-santo”, *tamburi* para “atabaque”, *timpani* para “agogô”, *nacchere* para “chocalho”, e *bolas* (em itálico) para “cabaça”. Destacamos que, no caso de *nacchere*, a adaptação é feita recorrendo a um instrumento pertencente à cultura musical espanhola, embora seja um termo que já entrou no uso comum italiano, enquanto no caso de *bolas* a escolha resulta menos compreensível, já que não existe uma correspondência clara com algum instrumento musical notado em Itália: poderiam ser as *bolas* gaúchas (que, porém, são armas de caça, utilizadas em eventos folclóricos para demonstrações a ritmo de música), ou pode ser uma referência ao instrumento rítmico africano conhecido como *banakula*, de fato feito de duas pequenas

1. Foi feito despacho de Exu, para que ele não viesse perturbar a boa marcha da festa. E Exu foi para muito longe, para Pernambuco ou para a África. (...) Da casa do pai-de-santo Jubiabá vinham sons de atabaque, agogô, chocalho, cabaça, sons misteriosos da macumba que se perdiam no pisca-pisca das estrelas, na noite silenciosa da cidade. Na porta, negras vendiam acarajé e abará. E Exu, como tinham feito o seu despacho, foi perturbar outras festas mais longe, nos algodoados da Virgínia ou nos candomblés do Morro da Favela (Amado, 1935, p. 109).

cabaças, cheias de areia ou sementes (nesse caso, entretanto, não está claro por que usar um termo espanhol)². Em todas essas ocorrências, um empréstimo teria sido, sem dúvida, uma escolha mais eficaz: os instrumentos presentes na versão italiana, quando muito, se assemelham vagamente ao correspondente do texto original, outras vezes não têm nada a ver (como no caso da combinação “agogô”/timpani), com o resultado de criar uma imagem menos que fiel da cena descrita. Ainda mais relevante, porém, parece-me ser a escolha do termo *Santone* (equivalente de *guru*, ou seja, um líder religioso budista ou hindu) para traduzir “pai-de-santo”: trata-se, novamente, de um termo que se refere a uma cultura totalmente diferente daquela afro-baiana, além de ser, em italiano, utilizado especialmente em sentido irônico ou depreciativo, quando indica uma pessoa que dentro de uma organização ou grupo desempenha o papel de líder carismático.

A seguir, temos três empréstimos: “macumba”, “acarajé” e “abará”. Nos três casos, o termo transferido é simplesmente assinalado pelo uso do itálico, sem maiores explicações.

Vale mencionar aqui que, na edição Einaudi por mim consultada, as notas explicativas (24, em total) não são colocadas ao pé da página, mas se encontram todas no final do volume, provavelmente com o objetivo de que seja mais fácil para o leitor verificar se certas palavras já foram explicadas. De fato, nesta página não há referência a uma nota explicativa para os termos “abará” e “acarajé”, por ser presente algumas páginas antes. No entanto, é incluída uma referência a uma nota para o termo “candomblé” e a explicação nela contida é: “Le *Macumbas* e i *Candomblés* sono riti e cerimonie di **stregoneria negra**, di origine africana. Le stesse parole sono usate anche per designare il luogo dove tali

2. Assinalo que, na tradução revisada por Daniela Ferioli na coleção de I Meridiani (Collo, 2002), “*bolas*” é substituído por “maracas”, um instrumento que, embora pareça mais familiar ao leitor italiano, não pertence à cultura musical afro-baiana. A escolha da adaptação permanece, portanto, pouco convincente.

riti si svolgono (negrito meu)³” Encontramos aqui o uso da expressão *stregoneria negra* (“bruxaria negra”), que não presta um bom serviço na descrição daquela que é, para todos os efeitos, uma religião, além do termo *stregoneria* possuir - novamente - uma conotação negativa na língua alvo. Ademais, a escolha do adjetivo *negra* soa, em italiano, decididamente ultrapassada e inadequada: embora pessoalmente eu não ache censurável seu uso no corpo da tradução, num objetivo estilístico de imprimir cor linguística local através de um efeito de estranhamento, no entanto, seria preferível não utilizar este adjetivo no paratexto, pelo fato de que ele pode atribuir uma conotação racista.

Um último comentário a respeito deste trecho: no parágrafo derradeiro lemos: “E Exu, como tinham feito o seu despacho [...]”, que é traduzido para o italiano como: “Exu, poiché era stato **scongiurato**” (negrito meu). Aqui é interessante a escolha da expressão *era stato scongiurato* para exprimir o conceito do despacho de Exu (de que falamos anteriormente), porque em italiano o termo *scongiurato* pode ser entendido como: “evitado, afastado” ou como “requerido, implorado”. Desta forma, cabe ao leitor escolher a tonalidade de significado a ser dada.

Voltemos agora ao primeiro nível de tradução, ou seja, aquela feita por Jorge Amado ao transpor a descrição de uma cerimônia de candomblé para a literatura: de repente, começa a chegada dos orixás, que vão tomar posse das filhas-de-santo. O primeiro a chegar é Xangô, que logo é levado até um cômodo de onde sai com suas roupas e paramentos rituais. Amado inclui a essa altura um dado muito preciso, ou seja a cantiga em yorubá específica -em certas ocasiões- para conduzir os orixás

3. “As Macumbas e os Candomblés são ritos e cerimônias de bruxaria negra, de origem africana. As mesmas palavras também são usadas para designar o local onde esses ritos acontecem” (tradução minha).

paramentados de volta ao salão da festa⁴, mas logo introduz um erro, afirmando que toda a assistência reverenciou o orixá manifestado gritando: *Ôké!*, saudação, esta, destinada ao orixá Oxóssi e não a Xangô?⁵. Em seguida, outra distorção: Amado define Omolu, o poderoso deus da terra e das doenças, como “a **deusa** da bexiga” (negrito meu)⁶. Resaltamos, de passagem, que a roupa de Omolu também parece bastante diferente da que é normalmente observada durante as cerimônias, ou seja: não há menção do capuz de palha-da-costa desfiada que ele leva sobre a cabeça e que vai até os joelhos. Como trata-se de informações básicas, ao alcance de qualquer pessoa que tenha visitado um terreiro, resulta bastante difícil acreditar que sejam ignoradas por Amado (que, aliás, era mesmo um filho de Oxóssi, portanto, supõe-se que ele soubesse qual é a saudação dele!). É também sabido que o Autor tinha laços de amizade com muitos dos principais estudiosos da matéria como Edison Carneiro, Vivaldo da Costa Lima e Pierre Verger entre outros, que era íntimo dos terreiros, amigo das figuras mais importantes do candomblé baiano como Olga do Alaketu, Mãe Menininha do Gantois, Mãe Senhora e Mãe Stela do Axé Opô Afonjá. E, apesar de se declarar materialista e agnóstico, ocupava cargos de prestígio na hierarquia da religião: recebera ainda muito jovem o título de ogã no terreiro de Joãozinho da Goméia e no do Pai-de-santo Procópio, além de ter ocupado desde o ano 1959 o importante cargo de *Otum Obá Arolu* no terreiro Ilé Axé Opô Afonjá, honra da qual muito se orgulhava.

4. *Édurô dêmín lónan ô yê! -A umbó k̄o wá jô!* A cantiga é reportada, quase de forma idêntica, em: *Candomblés da Bahia* de Edison Carneiro (1918), p. 84 e, mais recentemente, em *Elégun: iniciação no candomblé*, de Altair B. Oliveira (1998), p. 90.

5. Salientamos que, na página seguinte de *Candomblés da Bahia*, Carneiro lista a saudação especial dada a cada orixá manifestado (Carneiro, 1918, p. 85).

6. Por razões de exaustividade, gostaria de salientar que também em *Bahia de todos os santos* está presente o mesmo erro (Amado, 1970, p. 61), enquanto no texto de *Jubiabá* publicado pela Companhia das Letras, estabelecido a partir dos originais revistos pelo autor, o erro é corrigido e Omolu volta a ser “o deus da bexiga” (Amado, 2008, p. 98).

Entretanto, esse tipo de distorção na descrição dos aspectos do culto se repropõe ao longo de toda obra do Autor, como aponta o Professor Ordep Serra:

[Amado] quase sempre se aparta do modelo do culto visado em sua descrição (...) às vezes se compraz na pintura de transe espasmódicos (...) Mesmo quando não exagera muito, sucede-lhe incidir no grotesco, como no caso da tia Gildete [em *O Sumiço da Santa*] que, ao ser tomada por Oxalá, “vacilou nos pés, cuspiu para os lados, arrancou os sapatos”. Vacilar, baquear, livrar-se do calçado, são gestos característicos de quem “cai no santo”; mas o transe cuspidor não é conhecido no candomblé. (SERRA, 1995, p. 318).

Mas, afinal, é preciso lembrar que Jorge Amado escrevia literatura e não etnografia, portanto, procurar na sua obra um documento fiel e verdadeiro dos ritos ou pretender de corrigir o romancista, que recria a realidade por meio da sua arte, seriam igualmente atitudes não justificadas.

De acordo com o professor Gildeci de Oliveira Leite em seu artigo *Amado axé de Mar Morto*: “Jorge Amado é um autor de axé, portanto, comprometido com a tradição negra através de sua divulgação e do respeito ao seu segredo” (LEITE, 2021, p. 185). Talvez o Autor julgasse oportuna, para respeitar os compromissos assumidos, a introdução de algumas alterações na descrição do culto... Isto pode muito bem ser mas, seguindo as sugestões de Leite, a escolha de Amado parece-me ter sido a de divulgar o conhecimento da tradição negra falando extensivamente sobre os saberes populares e ancestrais através da construção complexiva das obras, e não apenas citando diretamente orixás ou descrevendo (mais ou menos fielmente, como visto) rituais particulares. Vamos nos deter, justamente, em *Mar morto*: aqui o mito do nascimento dos orixás vem a ser a matéria-prima fundamental sobre a qual Amado

arranja o enredo narrativo. O Autor relata o mito para esclarecer que Iemanjá é mãe e esposa para todos os homens do mar, e também para estabelecer uma semelhança entre Guma, protagonista do romance, e o orixá Orungã, que se apaixona pela mãe Iemanjá e cumpre incesto:

Foi o caso que Iemanjá teve de Aganju, deus da terra firme, um filho, Orungã, que foi feito deus dos ares, de tudo que fica entre a terra e o céu. Orungã 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 baía de Todos-os-Santos. E do seu ventre, fecundado pelo filho, nasceram os orixás mais temidos, aqueles que mandam nos raios, nas tempestades e trovões. Assim, Iemanjá é mãe e esposa. (...) Um dia Guma ouviu essa história da boca do velho Francisco. E se recordou que sua mãe viera também uma noite e ele a desejara. Era como Orungã, era um sofrimento que se repetia (AMADO, 1986, p. 71).

Vamos ler este mesmo trecho na última edição da tradução italiana de *Mar Morto*, de Liliana Bonacini Seppilli:

Fu per caso che Iemanjá ebbe da Aganju, dio della terraferma, un figlio, Orungã, che divenne dio dell'aria, di tutto quello che sta tra la terra e il cielo. Orungã girò per queste terre, visse in queste arie, ma il suo pensiero non si allontanava dall'immagine della madre, la bella regina delle acque. Lei era la più bella di tutte e tutti i suoi desideri erano rivolti a lei. E un giorno non resistette, la violentò. Iemanjá fuggì e nella fuga i suoi seni **si ruppero** e così si formarono le acque e anche **questa Bahia** di tutti i Santi. E dal suo ventre fecondato dal figlio nacquero i più temuti *orixás*, quelli che comandano i fulmini, le tempeste e gli uragani. Così Iemanjá è madre e sposa. (...) Un giorno Guma ascoltò questo racconto dalle labbra

del vecchio Francisco. E si ricordò che anche sua madre era venuta una notte e lui l'aveva desiderata. Era come Orungã, era una sofferenza che si ripeteva. (AMADO, 2001, p. 88. *Negritos meus*).

Logo, pode-se salientar um erro, que aparentemente se deve a uma tradução um tanto precipitada ou a um calque da expressão original, que infelizmente não produz o mesmo significado no idioma de destino: “Foi o caso que...” parece-me significar “Aconteceu que...”, enquanto a tradução italiana *Fu per caso che...* significa algo como “Foi por acaso que...”; no que diz respeito à expressão “na fuga seus seios romperam” (*nella fuga i suoi seni si ruppero*), assinalamos a escolha do verbo *si ruppero* por “romperam”, interpretado portanto como pronominal (no sentido de “quebrar-se,” “abrir-se”) e não como intransitivo (no sentido de “explodir”, “estourar”). Podemos também ressaltar que “essa baía de Todos-os-Santos” é transformada em italiano em *questa Bahia di tutti i Santi*, substituindo assim o substantivo genérico “baía” pelo nome próprio “Bahia”.

Quanto aos elementos paratextuais, esta tradução de 2001 (bem como a primeira versão dela, da mesma tradutora, publicada pelos Editori Riuniti em 1958 com o título *Mare di morte*), adota uma estratégia particular: quase o mesmo número de notas de *Jubiabá* (25 em total, neste caso no rodapé), um tanto lacônicas, às vezes com informações imprecisas e apenas para certos termos. Os marcadores culturais são todos dados em itálico na forma de empréstimos, mas o mais notável é que praticamente todos os termos que se referem direta ou indiretamente ao candomblé ficam sem qualquer tipo de explicação: nem glossa intertextual, nem nota explicativa, nem glossário. Uma única exceção é encontrada no capítulo *Iemanjá dai cinque nomi* -que contém muitas referências ao mundo das religiões de origem afro- e diz respeito ao termo “*Nagô*”, ao qual é atribuída uma nota explicativa, que, no entan-

to, eu descreveria como questionável ou, no mínimo, desatualizada (as traduções, como sabemos, envelhecem. E o mesmo acontece com os elementos paratextuais):

Nagô era la lingua della maggioranza degli africani trasportati con la forza a Bahia ai tempi della tratta schiavistica e appartenenti alla popolazione Yorubá dell'attuale Nigeria. Il *nagô* rimase a lungo a Bahia come legato alle **religioni sincretiche afro-cattoliche** (se ne trovano alcuni esempi nel presente volume) e, **pur essendo in via di avanzata disintegrazione, corruzione e scomparsa**, rappresenta nella coscienza degli strati popolari di colore un legame mitico con la terra d'origine (AMADO, 2001, p. 90. *Negritos meus*)⁷.

Abro aqui um parêntese: os aspectos problemáticos ligados à superficialidade, ao etnocentrismo, eurocentrismo e racismo dos elementos paratextuais nas traduções para o italiano das obras de Jorge Amado já foram abordados por Elena Manzato (MANZATO, 2001). No seu artigo, Manzato também analisou no detalhe os 62 verbetes que tratam de candomblé entre os 196 que compõem o Glossário da coleção “I Meridiani”, publicada pela editora Mondadori em 2002. Naquela edição, as traduções foram revisadas por Daniela Ferioli e todas as notas de rodapé retiradas, deixando apenas ao Glossário a tarefa de permitir ao leitor compreender e contextualizar melhor os marcadores culturais, apresentados nos textos sem ser sinalizados por meio do itálico.

Mar Morto não faz parte dos textos escolhidos para a mencionada edição crítica do “I Meridiani”⁸, por isso eu voltaria a examinar rapida-

7. *Nagô era a língua* da maioria dos africanos transportados à força para a Bahia na época do tráfico de escravos e pertencentes à população Yorubá da Nigéria atual. O *nagô* permaneceu por muito tempo na Bahia em relação às religiões sincréticas afro-católicas (alguns exemplos podem ser encontrados neste volume) e, apesar de estar em processo avançado de desintegração, corrupção e desaparecimento, representa na consciência das camadas populares negras uma ligação mítica com a terra de origem (tradução minha).

8. Os 10 textos escolhidos para esta coleção de “I Meridiani” são: *O País do Carnaval, Cacau, Jubiabá, Gabriela cravo e canela, A morte e a morte de Quincas Berro D'Água, Dona Flor e seus dois maridos* (volume 1); *Tenda dos milagres, Tereza Batista cansada de guerra, Farda, fardão, camisola de dormir, A descoberta da América pelos turcos* (volume 2).

mente algumas das curiosas escolhas relativas às notas explicativas na tradução de Bonacini Seppilli.

Ao longo do texto não há nenhuma nota para “Iemanjá”, que é, no entanto, uma presença de algum peso na condução da trama... Na página 19 encontramos uma nota que explica o significado de “saveiros” e uma que explica o que são as “ladeiras”; no entanto, na mesma página há os termos “candomblés” e “macumbas” (também em itálico), que não recebem nenhuma intervenção explicativa. Na página 23 acha-se necessário explicar a existência do elevador Lacerda, e na página 60 é explicado o funcionamento do sistema monetário vigente ao tempo em que o romance é colocado; mas na mesma página encontramos também os termos “Iemanjá”, “Princesa di Aiocá”, “ogã”, “candomblé”, que não levam nota. Nas páginas 84 e 85 não encontramos notas para os termos “macumbas”, “orixás”, “Oxolufã”, “Oxalá-vecchio”, “oxixás” (*sic!*), “pai-de-santo”, “Macumbeiro”, “nagô” (já vimos que haverá na página 90), “ogãs”, “feitas”, “candomblé”, “iaôs”.

Uma observação final sobre as curiosas escolhas de incluir ou não uma nota explicativa: na página 213, para a expressão *Conosco João Caçula sin da quando era piccolo, da quando mangiava terra*⁹, há uma nota em que detalha-se a prática da geofagia e suas consequências do ponto de vista médico, ao passo que se considera desnecessário fornecer qualquer informação sobre importantes personagens como Zumbi, Lucas da Feira, Zé Ninck, Besouro, Virgulino Ferreira Lampião, mencionados na página 129. Para sermos justos, deve-se também levar em conta o fato de que o editor pode ter um grande impacto sobre o resultado final de uma tradução, e é possível que isso afete bastante o trabalho do tradutor.

9. Conheci João Caçula menino, comendo barro.

Finalmente, para não perder de vista a capoeira, outro “bem do povo” nas palavras de Pedro Archanjo (Amado, 2006, p. 271), podemos agora nos deter rapidamente na nota de página 62 onde temos, para a expressão “Rabo de arraia”, a explicação seguinte: “*Rabo de arraia* indica, **alla lettera, atto di teppista** che consiste nel **cadere sulle proprie mani e buttare il proprio corpo contro quello dell’avversario** in modo da farlo cadere” (negritos meus)¹⁰. Na verdade, se traduzido literalmente, “rabo de arraia” seria in italiano: *coda di razza*; além disso, não é um “ato de um criminoso”, e sim um golpe de capoeira. Finalmente, a descrição também não é certa: o descrito se assemelha mais a um “escorpião”, enquanto o golpe em questão é mais um chute, dado por um certo ângulo do tronco e com rotação sobre si mesmo (dependendo do estilo, aliás, nem sempre implica em colocar as mãos no chão).

Outras notas são dedicadas a pratos da comida típica baiana, como “Cocada”: “dolce a base di noce di cocco grattugiata”¹¹ (p. 50), “Sapoti”: “frutto del *sapotizeiro*, albero della famiglia delle sapotacee (*arcras sapota*)”¹² (p. 64), “Mingau”: “pappa costituita di farina di grano o di mandioca”¹³ (p. 168), “Mungunzá ou munguzá”: “piatto di chicchi di granoturco cotti in brodo zuccherato, a volte com latte di cocco o animale”¹⁴ (p. 168), “Mingau de puba”: “pappa di mandioca tenuta a lungo nell’acqua sino a che non divenga tenera e arrivi a fermentazione”¹⁵ (p. 168). De fato, a culinária é outro assunto bem presente nos romances de Amado, que fala amiúde de caruru, acarajé, abará, farofa...

10. Rabo de arraia indica, literalmente, um ato de um criminoso que consiste em cair sobre as mãos e jogar o corpo contra o do adversário para fazê-lo cair. Tradução minha).

11. Doce com coco ralado (tradução minha).

12. Fruto do sapotizeiro, uma árvore da família das sapotaceae (*arcras sapota*) (tradução minha).

13. Massa feita de trigo ou farinha de mandioca (tradução minha).

14. Prato de grãos de milho cozidos em caldo adocicado, às vezes com coco ou leite animal (tradução minha).

15. Massa de mandioca mantida em água por um longo tempo até se tornar macia e fermentar (tradução minha).

as referências são tão frequentes que Paloma Jorge Amado, filha do Autor, as reuniu no livro *A comida baiana de Jorge Amado ou O livro de cozinha de Pedro Archanjo com as merendas de Dona Flor*. Essas iguarias pertencem na maioria dos casos à esfera sagrada do ritual dos candomblés, desde que constituem oferendas para os orixás. De fato, a simples enumeração dos ingredientes que compõem um prato é, na maioria das vezes, insuficiente para elucidar seu valor cultural e religioso, e o fascinante tema da culinária ligada ao aspecto votivo e cultural bem mereceria ser explorado em um estudo dedicado.

Para concluir, podemos afirmar que, com certeza, não existe uma única tradução ideal de um texto: na tradução literária podemos nos deparar com uma variedade de opções, onde as escolhas do tradutor dependerão não só do conhecimento linguístico como também do conhecimento cultural da outra língua. De fato, mesmo que o tradutor tenha um conhecimento perfeito com as línguas com as quais trabalha, será impossível que o sentido do texto original seja completamente reproduzido em outra língua. Sem dúvida, porém,

“[...] a competência linguística do tradutor deve ser acompanhada de boa competência textual e conhecimento do assunto a ser traduzido, de competência cultural e, por último, mas não menos importante, da capacidade do tradutor de transferir conteúdo de um idioma para outro” (ANELLI, 2014, p. 11; tradução minha).

Ainda uma vez, é preciso lembrar que as traduções envelhecem, e com elas todas as estratégias, domesticadoras ou estrangeirizadoras, para enfrentar os desafios representados pelos marcadores culturais. Uma atualização das traduções da obra de Jorge Amado (e dos elementos paratextuais) seria, portanto, desejável, possivelmente confiando-as a tradutores que conheçam a cultura de axé o bastante para intuir e decodificar as profundas referências a ela contidas na produção amadiana.

Sem necessariamente explicitá-las (como o próprio Amado, enquanto “velho sábio”, não o faz).

Sendo que as escolhas do tradutor podem interferir na compreensão de mundo em que o leitor está inserido ao ler o livro, tal conhecimento seria um bom ponto de partida para uma tradução mais fiel ao espírito do texto original.

Afinal, como afirmou Mia Couto em 2008: “Jorge não escrevia livros, ele escrevia um país” (COUTO, 2011, p. 63).

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Bahia de Todos os Santos**. Guia das ruas e dos mistérios da cidade do Salvador. 19. ed. São Paulo: Martins, 1970;

AMADO, Jorge. **Mar morto**. 60. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986;

AMADO, Jorge. **Mare di morte**. Tradução de Liliana Bonacini Seppilli. Roma: Editori Riuniti, 1958;

AMADO, Jorge. **Mar morto**. Tradução de Liliana Bonacini Seppilli. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2001;

AMADO, Jorge. **O Capeta Carybé**. 32. ed. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 1997;

AMADO, Jorge. **Jubiabá**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935;

AMADO, Jorge. **Jubiabá**. Tradução de Dario Puccini e Elio Califano. Torino: Einaudi, 1992;

AMADO, Jorge. **Jubiabá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008;

AMADO, Jorge. **Tenda dos milagres**. 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006;

AMADO COSTA, Paloma Jorge. **A comida baiana de Jorge Amado** ou O livro de cozinha de Pedro Archanjo com as merendas de Dona Flor. São Paulo: Maltese, 1994;

ANELLI, Laura. **La traduzione e le sue sfide**. Tra teoria, apprendimento e pratica. Milano: EDUCatt, 2014.

BERTOLDI, Anderson. **Traduzindo o intraduzível**: a tradução de *Casa-grande e senzala* em italiano. Revista Entrelinhas, v. 10, 2 (Jul./Dez. 2016), p.184-204 (Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/entrelinhas/article/view/12357> Acesso em: 19 ago. 2022);

CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1918;

CARNEIRO, Edison. **Religiões negras**. Notas de etnografia religiosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936;

COLLO, Paolo. **Jorge Amado: Romanzi**. Volume I. Milano: Arnoldo Mondadori, 2002;

COLLO, Paolo. **Jorge Amado: Romanzi**. Volume II. Milano: Arnoldo Mondadori, 2002;

COUTO, Mia, **E se Obama fosse africano?** e outras interinvenções. São Paulo: Companhia das Letras, 2011;

ECO, Umberto. **Dire quasi la stessa cosa**. Esperienze di traduzione. Milano: Bompiani, 2003;

ELBEIN DOS SANTOS, Juana. **Os Nàgô e a Morte**. Pàde, Àsèsè e o Culto Ègun na Bahia. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1993;

GOLDSTEIN SELTZER, Ilana. **O Brasil best seller de Jorge Amado**: literatura e identidade nacional. São Paulo: Editora Senac, 2003;

LEITE, Gildeci de Oliveira. Amado Axé de *Mar Morto*. 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. p. 185-203.

MANZATO, Elena. Jorge Amado em italiano: a representação da religiosidade afro-brasileira nos paratextos. 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. p. 173-183.

OLIVEIRA, Altair B. **Elégùn**: iniciação no candomblé: feitura de Ìyàwó, Ogán e Ekéjì. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1998.

OSIMO, Bruno. **Traduzione come metafora, traduttore come antropologo**. La semiotica ci fa capire. Wrocław: Kindle Direct Publishing, 2021;

SERRA, Ordep. **Águas do Rei**. Petrópolis – Rio de Janeiro: Vozes – Koinonia, 1995;

TONON, Tiziana. **Dendê, Atabaques e Berimbau**. A Herança Cultural Africana na Obra de Jorge Amado. *Mitologías hoy*, Barcelona, v. 3, pp. 55-64, otoño 2011 (Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/mitologias/articulo/download/283867/371811> Acesso em: 19 ago. 2022);

LA SFIDA DI UNA DOPPIA INTERPRETAZIONE: LE TRADIZIONI AFRO-BAIANE NELL'OPERA DI JORGE AMADO E NELLE SUE TRADUZIONI IN ITALIANO

Tiziana Tonon

Il presente articolo prende le mosse da una ricerca precedente incentrata sulla trasposizione delle eredità delle tradizioni afro-brasiliane (principalmente riferimenti agli elementi mitici della religione *candomblé*, ma anche alla culinaria e ad altre espressioni di tali tradizioni, come per esempio la *capoeira*) nelle opere di Jorge Amado: come, nel corso degli anni, il culto degli *orixás* con i suoi cibi, le sue liturgie, i suoi miti, le sue cantiche e danze entra a far parte della trama dei romanzi dell'Autore? In quale misura questa presenza risulta fedele rispetto alla cultura afro-baiana? (TONON, 2011). Dal momento che sono una traduttrice, è sorta da subito una nuova questione: in che modo le traduzioni italiane dell'opera amadiana hanno affrontato e reso l'imponente presenza di termini propri dell'universo del *candomblé*, come *feitás*, *mãe de santo*, *ogã*, *encantado*, *ebó*, *terreiro*, *orixá*, ecc., nonché i profondi riferimenti alla filosofia e al complesso delle tradizioni afro-brasiliane? In sintesi: È possibile tradurre la cultura da una lingua a un'altra? E con quali risultati?

Scorre il mistero sopra la città, come un unguento. Appiccicoso, tutti lo avvertono. Da dove viene? Nessuno riesce a localizzarlo perfettamente.

Viene forse dai tamburi che rullano ai *candomblé*, nelle notti di *macumba*? (...) La «Roma negra» l'hanno già soprannominata. «Madre delle città del Brasile», portoghese e africana, piena di storia, leggendaria, materna e valorosa (...). Da lui, da questo popolo baiano, proviene il lirico mistero della città, mistero che ne completa la bellezza. (AMADO, 1992, p. 29-30).

È nota l'importanza attribuita da Amado alla cultura popolare che, nel caso specifico di Bahia, risulta essere particolarmente potente a causa della convivenza multietnica e del meticciano. Lui stesso dichiara quale sia, nella sua opera, il ruolo interpretato dalla cultura nera, che definisce: «la matrice primordiale del nostro umanesimo, fonte della nostra ispirazione» (AMADO, 1997, p. 24; traduzione mia). Non mancano quindi, nell'opera dell'Autore, i riferimenti agli elementi di origine africana: il cibo baiano e il gioco della *capoeira*, gli *afoxés* e i *blocos afro* del carnevale, l'epopea dei *quilombos* e, soprattutto, i frequenti richiami al *candomblé*, presenza sempre più consistente nel corso degli anni: a partire da *Jubiabá* (1935), fino a *O Sumiço da santa: uma história dei feitiçaria* (1988)¹. Tra questi due romanzi, il *candomblé* compare -con maggiore o minor rilievo- anche in: *Mar morto* (1936), *Capitães da areia* (1937), *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), *Os velhos marinheiros: duas histórias do cais da Bahia* (1961), *Os pastores da noite* (1964), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Tenda dos milagres* (1969), *Teresa Batista cansada de guerra* (1972), *Tocaia grande: a face obscura* (1984), oltre alla guida *Bahia de Todos os Santos* (1945)². In tutte queste opere, l'Autore inserisce nella trama *orixás* del *candomblé* e descrive con ricchezza di dettagli i *terreiros* (i centri di culto), così

1. Tradotto in italiano con il titolo: *Santa Barbara dei fulmini. Una storia di stregoneria*.

2. Tradotti in italiano con i titoli: *Mar morto*, *Capitani della spiaggia*, *Gabriella, garofano e cannella*, *Due storie del porto di Bahia*, *I guardiani della notte*, *Donna Flor e i suoi due mariti*, *La bottega dei miracoli*, *Teresa Batista stanca di guerra*, *Tocaia grande*, *Bahia. Le strade e le piazze, la gente e le feste, gli incanti e i misteri*.

come i rituali, le danze e le cantiche che appartengono a questa religione, componendo scene di grande ricchezza, tanto da indurre alcuni studiosi a prendere in esame i suoi romanzi considerandoli come una vera e propria fonte etnografica (GOLDSTEIN, 2003, p. 220).

Di fatto, nelle opere di Jorge Amado spesso ricorrono scene che descrivono, con immagini di intensa forza espressiva, la ricchezza coreografica e musicale di tali cerimonie. Curiosamente, in queste descrizioni si alternano passaggi in cui Amado inserisce spiegazioni e dettagli estremamente precisi e altri momenti in cui il racconto contiene deformazioni e addirittura errori. Per chiarire meglio, possiamo prendere ad esempio il capitolo “Macumba” del romanzo *Jubiabá*, che contiene la descrizione di una festa di *candomblé*. (AMADO, 1935, p. 109-114).

Una curiosità: nel saggio *Religiões negras*, pubblicato nel 1936 (l’anno successivo all’uscita di *Jubiabá*), l’etnologo Edison Carneiro afferma: “Jorge Amado, nel suo grande romanzo *Jubiabá* ci descrive una festa feticista *gêge-nagô* con una fedeltà rara” (CARNEIRO, 1936, p. 65; traduzione mia). Vediamo: proprio all’inizio del capitolo si trova una definizione di Exu in quanto elemento perturbatore che bisogna allontanare perché non provochi confusione: “Per prima cosa pregano Exu di **non venire a disturbare** il buon andamento della festa della *Macumba*³” (Amado, 1992, p.117; grassetto mio). Questa interpretazione non corrisponde propriamente al concetto di *despacho* nel *candomblé*, dove in realtà Exu viene invocato e servito per primo perché rappresenta il movimento e la comunicazione, elementi fondamentali per lo sviluppo della cerimonia (ELBEIN DOS SANTOS, 1993, p. 183).

A questo punto, vorrei introdurre alcune brevi considerazioni sulle strategie di traduzione, partendo dall’analisi di quelle adottate per questo brano da Dario Puccini e Elio Califano, che firmano la traduzio-

3. “Foi feito **despacho** de Exu, para que ele não viesse perturbar a boa marcha da festa” (Amado, 1935, p.109).

ne italiana di *Jubiabá* nell'edizione del 1992 che ho consultato, pubblicata da Einaudi. Innanzitutto, precisiamo che, come ci ricorda Umberto Eco nel suo *Dire quasi la stessa cosa*, il processo traduttivo richiede una continua negoziazione, dato che il traduttore, lo voglia o meno, si trova sempre a dover rinunciare a qualcosa del senso del testo fonte e ad aggiungere qualcos'altro (ECO, 2003). Nel processo di traduzione di un'opera verso un'altra lingua sorgono, inevitabilmente, alcune questioni riguardanti i problemi di traduzione della cultura e, quindi, l'intraducibilità di alcuni termini culturalmente marcati. Questi termini, detti "culturemi" o *realia*, rappresentano una vera e propria sfida per il traduttore, che si trova a dover esprimere e rendere fruibili dei concetti che, semplicemente, non esistono nella cultura di arrivo. Dato che non si traducono solo parole, ma fatti culturali, il traduttore deve quindi conoscere bene le due culture. Come afferma Bruno Osimo: "Il traduttore, come gli antropologi, visita una cultura aliena e cerca di spiegarla ai membri della propria cultura" (OSIMO, 2021, p. 68). Le strategie per tradurre i culturemi possono puntare allo straniamento o all'addomesticamento; tra le prime, che tendono a riconoscere la specificità culturale dei termini in questione e a lasciare intatta la distanza tra le due culture, troviamo: il prestito, quando il termine straniero viene trasferito nel testo di destinazione senza essere tradotto, spesso segnalandolo mediante l'uso del corsivo; le note esplicative, che possono trovarsi a piè di pagina o alla fine del volume; le glosse intertestuali, che esplicitano il significato del termine; i glossari. Le scelte più addomesticanti come l'adattamento, invece, cercano di istituire una corrispondenza tra le due realtà culturali (BERTOLDI, 2016, p. 197-198). Esaminiamo quali scelte traduttive sono state operate in questo brano:

Per prima cosa pregarono Exu di non venire a disturbare il buon andamento della festa **della Macumba**. Ed Exu se ne andò molto lontano, a Pernambuco o in Africa.

(...) Dalla casa del **Santone** Jubiabá salivano **suoni di tamburi, di timpani, di nacchere, di bolas**: suoni misteriosi della *Macumba* che si perdevano nel tremolio delle stelle, nel buio della notte, nel silenzio della città. Sulla porta, alcune negre vendevano *acarajé* e *abará*. Exu, poiché era stato **scongiurato**, andò a turbare altre feste più lontane, nelle piantagioni di cotone della Virginia o a Rio, nei *candomblés* della collina di Favela. (AMADO, 1992, p. 117; grassetto miei)⁴.

Subito nella prima frase troviamo un'addizione: dopo la parola "festa", i traduttori hanno aggiunto "della *Macumba*", a quanto pare per chiarire che il termine "festa" indica proprio la cerimonia che si sta per descrivere, giacché si presume che per il lettore italiano non sia così scontato associare il concetto di *macumba* a quello di festa.

Nel secondo paragrafo c'è una lunga lista di adattamenti, in cui i traduttori hanno sostituito i termini culturalmente marcati con altri appartenenti alla cultura italiana (è qui il caso di sottolineare che, spesso, un adattamento infelice risulta in un errore...). Quindi abbiamo: "Santone" al posto di *pai-de-santo*, "tamburi" per *atabaque*, "timpani" per *agogô*, "nacchere" per *chocalho*, e "bolas" (in corsivo) per *cabaça*. Si noti che, nel caso di *nacchere*, l'adattamento viene fatto ricorrendo a uno strumento appartenente alla cultura musicale spagnola, ma che comunque fa ormai parte dell'uso comune italiano, mentre nel caso di "bolas" la scelta risulta meno comprensibile, dal momento che non esiste una corrispondenza chiara con alcuno strumento musicale noto in Italia: potrebbe trattarsi delle *bolas* argentine (che, però, sono armi da caccia, anche se utilizzate in eventi folclorici per dimostrazioni a ritmo

4. Foi feito despacho de Exu, para que ele não viesse perturbar a boa marcha da festa. E Exu foi para muito longe, para Pernambuco ou para a África. (...) Da casa do pai-de-santo Jubiabá vinham sons de atabaque, agogô, chocalho, cabaça, sons misteriosos da macumba que se perdiam no pisca-pisca das estrelas, na noite silenciosa da cidade. Na porta, negras vendiam acarajé e abará. E Exu, como tinham feito o seu despacho, foi perturbar outras festas mais longe, nos algodoais da Virginia ou nos candomblés do Morro da Favela (Amado, 1935, p. 109).

di musica), oppure può essere un riferimento allo strumento ritmico africano noto come *banakula*, che in effetti è composto da due piccole zucche⁵ riempite di sabbia o di semi (in tal caso, però, non sarebbe chiaro perché utilizzare un termine spagnolo)⁶. In tutte queste ricorrenze, un prestito sarebbe stato, indubbiamente, una scelta più efficace: gli strumenti che compaiono nella versione italiana, nel migliore dei casi, assomigliano vagamente al corrispondente del testo originale, altre volte (come per la combinazione *agogô*/"timpani") non hanno proprio nulla a che vedere, con il risultato di creare un'immagine falsata della scena presente nel testo fonte. Ancor più notevole, tuttavia, mi pare la scelta del termine "Santone" (equivalente di *guru*, ovvero, un leader religioso buddista o hindu) per tradurre *pai-de-santo*: infatti, si tratta ancora una volta di un termine che fa riferimento a una cultura totalmente differente da quella afro-baiana ma, soprattutto, quando utilizzato per indicare una persona che ricopre il ruolo di leader carismatico entro un gruppo, risuona in italiano con un senso ironico o spregiativo.

A seguire, troviamo tre prestiti: *macumba*, *acarajé* e *abará*. In tutte e tre i casi, il termine trasferito viene semplicemente segnalato mediante l'uso del corsivo, senza ulteriori spiegazioni.

Per quanto riguarda le note, nell'edizione Einaudi da me consultata, è stato scelto di non inserirle al piè di pagina ma di riportarle tutte (24, in totale) alla fine del volume, presumibilmente affinché risulti più agevole per il lettore verificare se determinati termini sono già stati spiegati. E infatti, in questa pagina non si ha una nota per i termini *abará* e *acarajé*, giacché è già presente in una pagina precedente. Invece, la si trova per il termine *candomblé*, con il seguente testo: "Le

5. In portoghese, *cabaça* indica alcuni tipi di zucche con le quali si costruivano, tra l'altro, gli strumenti musicali omonimi.

6. Segnalo che, nella traduzione rivista da Daniela Ferioli per la raccolta de I Meridiani (Collo, 2002), "*bolas*" è sostituito da "maracas", uno strumento che, pur risultando più familiare al lettore italiano, non appartiene alla cultura musicale afro-baiana. La scelta dell'adattamento rimane, quindi, poco convincente.

Macumbas e i *Candomblés* sono riti e cerimonie di **stregoneria negra**, di origine africana. Le stesse parole sono usate anche per designare il luogo dove tali riti si svolgono (grassetto mio)”. Troviamo qui l’espressione “stregoneria negra”, che non rende affatto un buon servizio nella descrizione di quella che è, a tutti gli effetti, una religione, per non dire che il termine “stregoneria” possiede una connotazione negativa nella lingua di destinazione. Per di più, la scelta dell’aggettivo “negra” suona decisamente datata e inadeguata: sebbene personalmente non abbia nulla in contrario al suo utilizzo nel corpo della traduzione, con l’obiettivo stilistico di conservare una sfumatura linguistica locale mediante un effetto di straniamento, ritengo che sarebbe preferibile non utilizzare tale aggettivo nel paratesto, poiché può conferire una connotazione razzista.

Un’ultima osservazione riguardo a questo brano: nell’ultimo paragrafo leggiamo: “Exu, poiché era stato **scongiurato**” (grassetto mio) per tradurre la frase: “E Exu, como tinham feito o seu despacho (...)”. Trovo interessante la scelta di utilizzare “era stato scongiurato” per rendere il concetto di *despachar* Exu (di cui abbiamo parlato prima), poiché il termine “scongiurato” può essere inteso come: “evitato, allontanato”, oppure come “pregato, implorato”. In questo modo, viene lasciata al lettore la possibilità di scegliere la sfumatura di significato da attribuire alla frase.

Torniamo adesso al primo livello di traduzione, ovvero quella effettuata da Amado nel trasporre in letteratura la descrizione di una cerimonia di *candomblé*: a un certo punto, iniziano le possessioni delle iniziate da parte degli *orixás*. Il primo a manifestarsi è Xangô, che viene subito condotto in una stanzetta da cui esce indossando i suoi abiti e paramenti rituali. Amado include qui un dato molto preciso: la cantica in lingua *yoruba* (linguaggio rituale del *candomblé*) specifica per alcune occasioni in cui gli *orixás* fanno ritorno al salone delle feste⁷,

7. Édurô dêmin lónan ô yê! -A umbó k>o wá jô! La cantica viene riportata, quasi identica, in: *Candomblés da Bahia* di Edison Carneiro (1918), p. 84 e, più di recente, in *Elégun: iniciação no candomblé*, di Altair B. Oliveira (1998), p. 90.

ma subito dopo introduce un errore, affermando che tutto il pubblico presente omaggia l'*orixá* incorporato gridando Ôkê!, che è il saluto per Oxóssi e non quello per Xangô⁸. Subito dopo, un'altra distorsione: Amado definisce Omolu, il potente dio della terra e delle malattie, come "la **dea** del vaiolo" (grassetto mio)⁹. Rileviamo, per inciso, che anche l'abbigliamento di Omolu appare piuttosto diverso da quello che si osserva normalmente durante le cerimonie: non si fa menzione del copricapo di paglia sfilacciata che lo copre dalla testa fin sotto le ginocchia. Dal momento che si tratta di nozioni elementari, note a qualsiasi persona che abbia visitato un *terreiro*, risulta piuttosto difficile credere che siano ignorate da Amado (il quale, tra l'altro, era proprio un "figlio di Oxóssi", quindi si presume che conoscesse il suo saluto!). È inoltre noto che l'Autore era legato da amicizia a molti dei principali studiosi della materia come Edison Carneiro, Vivaldo da Costa Lima e Pierre Verger tra gli altri, che era intimo dei *terreiros*, amico delle figure più importanti del *candomblé* baiano come Olga dell'*Alaketu*, Mãe Menininha del *Gantois*, Mãe Senhora e Mãe Stela dell'*Axé Opô Afonjá*. E, sebbene si dichiarasse materialista e agnostico, Amado assunse cariche di prestigio nelle gerarchie religiose: aveva ricevuto ancora molto giovane il titolo di *ogã* (dignitario laico) nel *terreiro* di Joãozinho da Goméia e in quello del *pai-de-santo* Procópio, oltre ad aver occupato a partire dal 1959 l'importante carica di *Otum Obá Arolu* nel *terreiro Ilé Axé Opô Afonjá*, onorificenza di cui andava molto fiero.

Tuttavia, questo genere di distorsioni nella descrizione degli aspetti del culto si ripropone lungo tutta l'opera dell'Autore, come indica il professor Ordep Serra:

8. Facciamo presente che, nella pagina successiva di *Candomblés da Bahia*, Carneiro elenca i saluti specifici per ciascun *orixá* manifestato (Carneiro, 1918, p. 85).

9. Per completezza, faccio presente che lo stesso errore è presente anche in Bahia de todos os santos (Amado, 1970, p. 61), mentre nel testo di Jubiabá pubblicato dalla Companhia das Letras, sulla base degli originali rivisti dall'Autore, l'errore è stato corretto e Omolu torna ad essere "il dio del vaiolo" (Amado, 2008, p. 98).

[Amado] si allontana quasi sempre dal modello del culto oggetto della sua descrizione (...) a volte si diletta nel dipingere *trance* spasmodiche (...) Anche quando non esagera troppo, gli capita di cadere nel grottesco, come nel caso della zia Gildete [in *Santa Barbara dei fulmini*] che, posseduta da Oxalá, “vacillò sulle gambe, sputò ai lati, si strappò le scarpe”. Barcollare, agitarsi, togliersi le scarpe, sono gesti caratteristici di chi “cade nel santo”; ma la *trance* con sputo non è nota nel *candomblé*. (SERRA, 1995, p. 318).

Ad ogni modo, dobbiamo ricordare che Jorge Amado scriveva letteratura e non etnografia, perciò, cercare nella sua opera un documento fedele e preciso dei riti o pretendere di correggere il romanziere, che ricrea la realtà attraverso l’immaginazione, sarebbero allo stesso modo atteggiamenti ingiustificati.

Come sostiene il professor Gildecio de Oliveira Leite nel suo articolo *Amado axé de Mar Morto*: “Jorge Amado è un ‘autore di *axé*’, ha quindi assunto degli impegni nei confronti della tradizione nera, che si concretizzano nella sua divulgazione e nel rispetto dei suoi segreti” (LEITE, 2021, p. 185; traduzione mia). Può darsi che l’Autore ritenesse opportuna, per rispettare tali impegni, l’introduzione di alcune modifiche nella descrizione del culto... Questo è molto probabile ma, seguendo le suggestioni di Leite, la scelta di Amado mi pare sia stata quella di divulgare la conoscenza delle tradizioni nere raccontando diffusamente i saperi popolari e ancestrali attraverso la costruzione complessiva delle sue opere, e non solo citando (più o meno fedelmente, come si è visto) particolari rituali. Soffermiamoci, appunto, su *Mar morto*: in questo romanzo il mito della nascita degli *orixás* è la materia prima su cui Amado intesse l’intreccio narrativo. L’Autore riporta il mito per chiarire perché Iemanjá è madre e sposa per tutti gli uomini del mare, nonché per stabilire una similitudine tra Guma, protagonista del romanzo, e l’*orixá* Orungã, che si innamora della madre Iemanjá e compie un incesto:

Foi o caso que Iemanjá teve de Aganju, deus da terra firme, um filho, Orungã, que foi feito deus dos ares, de tudo que fica entre a terra e o céu. Orungã 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 baía de Todos-os-Santos. E do seu ventre, fecundado pelo filho, nasceram os orixás mais temidos, aqueles que mandam nos raios, nas tempestades e trovões. Assim, Iemanjá é mãe e esposa. (...) Um dia Guma ouviu essa história da boca do velho Francisco. E se recordou que sua mãe viera também uma noite e ele a desejara. Era como Orungã, era um sofrimento que se repetia (AMADO, 1986, p. 71).

Leggiamo ora lo stesso brano nell'ultima edizione italiana disponibile di *Mar Morto*, traduzione di Liliana Bonacini Seppilli:

Fu per caso che Iemanjá ebbe da Aganju, dio della terraferma, un figlio, Orungã, che divenne dio dell'aria, di tutto quello che sta tra la terra e il cielo. Orungã girò per queste terre, visse in queste arie, ma il suo pensiero non si allontanava dall'immagine della madre, la bella regina delle acque. Lei era la più bella di tutte e tutti i suoi desideri erano rivolti a lei. E un giorno non resistette, la violentò. Iemanjá fuggì e nella fuga i suoi seni **si ruppero** e così si formarono le acque e anche **questa Bahia** di tutti i Santi. E dal suo ventre fecondato dal figlio nacquero i più temuti *orixás*, quelli che comandano i fulmini, le tempeste e gli uragani. Così Iemanjá è madre e sposa. (...) Un giorno Guma ascoltò questo racconto dalle labbra del vecchio Francisco. E si ricordò che anche sua madre era venuta una notte e lui l'aveva desiderata. Era come Orungã, era una sofferenza che si ripeteva. (AMADO, 2001, p. 88; grassetti miei).

Subito all'inizio, possiamo individuare un errore, che pare dovuto a una traduzione un po' affrettata o a un calco dell'espressione originale, che sfortunatamente non produce lo stesso risultato nella lin-

gua d'arrivo: *Foi o caso que...* dovrebbe significare “Si diede il caso che...”, “Avvenne che...”, mentre la traduzione italiana “Fu per caso che...” significa piuttosto “Capitò casualmente che...”; per quanto riguarda l'espressione *na fuga seus seios romperam* (tradotto con: “nella fuga i suoi seni si ruppero”), sottolineiamo la scelta del verbo “si ruppero” per *romperam*, interpretato quindi come pronominale (nel senso di “rompersi,” “aprirsi”) e non come intransitivo (nel senso di “esplodere”, “prorompere”). Possiamo infine notare che *essa baía de Todos-os-Santos* viene trasformata in “questa Bahia di tutti i Santi”, sostituendo quindi il sostantivo generico “baía” con il nome proprio “Bahia”.

Per quanto concerne gli elementi paratestuali, questa traduzione del 2001 (così come la sua prima versione, della stessa traduttrice, pubblicata da Editori Riuniti nel 1958 con il titolo *Mare di morte*), adotta una strategia bizzarra: quasi lo stesso numero di note rispetto a *Jubiabá* (25 in totale, in questo caso a piè di pagina), un po' laconiche, talvolta con informazioni imprecise e solo per alcuni termini. I culturemi sono tutti riportati in corsivo sotto forma di prestiti, ma l'aspetto più degno di nota è che praticamente tutti i termini che fanno riferimento, direttamente o indirettamente, al *candomblé* sono lasciati senza alcun tipo di spiegazione: né glossa intertestuale, né nota esplicativa, né glossario. La sola eccezione si trova nel capitolo *Iemanjá dai cinque nomi* -che contiene moltissimi riferimenti al mondo delle religioni di origine afro- e riguarda il termine “*Nagô*”, al quale viene dedicata una nota esplicativa, che però definirei discutibile o, quantomeno, sorpassata (le traduzioni, come sappiamo, invecchiano. E lo stesso accade agli elementi paratestuali):

Nagô era la lingua della maggioranza degli africani trasportati con la forza a Bahia ai tempi della tratta schiavistica e appartenenti alla popolazione

Yorubá dell'attuale Nigeria. Il *nagô* rimase a lungo a Bahia come legato alle **religioni sincretiche afro-cattoliche** (se ne trovano alcuni esempi nel presente volume) e, **pur essendo in via di avanzata disintegrazione, corruzione e scomparsa**, rappresenta nella coscienza degli strati popolari di colore un legame mitico con la terra d'origine (AMADO, 2001, p. 90; grassetto miei)¹⁰.

Apro una parentesi: gli aspetti problematici legati alla superficialità, all'etnocentrismo, all'eurocentrismo e al razzismo negli elementi paratestuali delle traduzioni verso l'italiano delle opere di Jorge Amado sono già stati discussi da Elena Manzato (MANZATO, 2001). Nel suo articolo, Manzato ha anche analizzato nel dettaglio le 62 voci riferite al *candomblé* tra le 196 che compongono il Glossario della collezione de "I Meridiani", pubblicata da Mondadori nel 2002. Per quell'edizione, le traduzioni sono state riviste da Daniela Ferioli e tutte le note eliminate, lasciando solo al Glossario il compito di consentire al lettore di comprendere e contestualizzare meglio i culturemi, presenti nei testi senza essere segnalati con l'uso del corsivo.

Mar Morto non fa parte dei testi selezionati per suddetta edizione critica de "I Meridiani"¹¹, perciò tornerei a esaminare rapidamente alcune delle curiose scelte relative alle note esplicative nella traduzione di Bonacini Seppilli.

10. Nagô era a língua da maioria dos africanos transportados à força para a Bahia na época do tráfico de escravos e pertencentes à população Yorubá da Nigéria atual. O nagô permaneceu por muito tempo na Bahia em relação às religiões sincréticas afro-católicas (alguns exemplos podem ser encontrados neste volume) e, apesar de estar em processo avançado de desintegração, corrupção e desaparecimento, representa na consciência das camadas populares negras uma ligação mítica com a terra de origem (traduzione mia).

11. I 10 testi scelti per questa raccolta de "I Meridiani" sono: *Il paese del carnevale, Cacao, Jubiabá, Gabriella garofano e cannella, Le due morti di Quincas acquaiolo, Donna Flor e i suoi due mariti* (volume 1); *La bottega dei miracoli, Teresa Batista stanca di guerra, Alte uniformi e camicie da notte, I Turchi alla scoperta dell'America* (volume 2).

In tutto il testo non è presente nemmeno una nota per “Iemanjá”, che, tuttavia, è una presenza di un certo rilievo nell’andamento della trama... A pagina 19 troviamo una nota con il significato del termine *saveiros*¹¹ e una che spiega cosa sono le *ladeiras*¹²; eppure, nella stessa pagina sono presenti i termini *candomblés* e *macumbas* (anch’essi in corsivo), ai quali non viene destinato alcun intervento esplicativo. A pagina 23 si ritiene necessario chiarire l’esistenza dell’ascensore Lacerda e a pagina 60 viene illustrato il funzionamento del sistema monetario vigente al tempo in cui è ambientato il romanzo; ma nella stessa pagina abbiamo anche i termini “Iemanjá”, “Principessa di Aiocá”, “ogã”, “*candomblé*”, senza nota. Alle pagine 84 e 85 non c’è nessuna nota per: *macumbas*, *orixás*, Oxolufã, Oxalá-vecchio, *orixás* (*sic!*), *pai-de-santo*, *Macumbeiro*, *nagô* (abbiamo già visto che l’avremo a pag. 90), *ogãs*, *feitas*, *candomblé*, *iaôs*.

Un’ultima osservazione in merito alle curiose scelte di inserire o meno una nota esplicativa: a pagina 213, per la frase *Conosco João Caçula sin da quando era piccolo, da quando mangiava terra*, è presente una nota in cui si descrivono dettagliatamente la pratica della geofagia e le sue conseguenze mediche, mentre si ritiene inutile fornire qualche informazione su importanti personaggi come Zumbi, Lucas da Feira, Zé Ninck, Besouro, Virgulino Ferreira Lampião, menzionati a pagina 129. Per correttezza, è importante tenere presente anche il fatto che l’editore può avere un notevole impatto sul risultato finale di una traduzione, ed è possibile che questo influisca considerevolmente sul lavoro del traduttore.

Infine, per non perdere di vista la *capoeira*, altro “patrimonio popolare” nelle parole di Pedro Archanjo (AMADO, 1994, p. 274), pos-

11. “*Saveiros*: imbarcazioni strette e allungate, impiegate lungo le coste del mare e nei fiumi per la pesca o il trasporto mercantile” (Amado, 2001, p. 19).

12. “*Ladeiras*: viuzze a forte declivio che a Bahia collegano la parte bassa della città, dove si trova il porto, a quella alta (Amado, 2001, p. 19).

siamo ora soffermarci rapidamente sulla nota di pagina 62 dove troviamo, per l'espressione *Rabo de arraia*, la seguente spiegazione: “*Rabo de arraia* indica, **alla lettera, atto di teppista** che consiste nel **cadere sulle proprie mani e buttare il proprio corpo contro quello dell'avversario** in modo da farlo cadere” (grassetti miei). In realtà, tradotto letteralmente, *rabo de arraia* in italiano significa: “coda di razza” (il pesce); inoltre, non si tratta di un “atto di teppista”, ma di un colpo di *capoeira*. Infine, anche la stessa descrizione non è appropriata: “cadere sulle proprie mani e buttare il proprio corpo contro quello dell'avversario” si addice meglio al colpo definito *escorpião*, mentre il *rabo de arraia* è più un calcio, dato con una certa inclinazione del tronco ed effettuando una rotazione su se stessi (a seconda dello stile, tra l'altro, non è sempre previsto che si appoggino le mani a terra).

Altre note sono dedicate a piatti tipici della cucina baiana, come *Cocada*: “dolce a base di noce di cocco grattugiata” (p. 50), *Sapoti*: “frutto del *sapotizeiro*, albero della famiglia delle sapotacee (*arcras sapota*) (p 64), *Mingau*: “pappa costituita di farina di grano o di mandioca” (p 168), *Mungunzá* o *munguzá*: “piatto di chicchi di granoturco cotti in brodo zuccherato, a volte con latte di cocco o animale” (p. 168), *Mingau de puba*: “pappa di mandioca tenuta a lungo nell'acqua sino a che non divenga tenera e arrivi a fermentazione” (p. 168). In effetti, la culinaria è un altro tema molto presente nei romanzi di Amado, che parla spessissimo di *caruru*, *acarajé*, *abará*, *farofa*... i riferimenti sono talmente numerosi che Paloma Jorge Amado, figlia dell'Autore, li ha riuniti nel libro *La cucina di Bahia ovvero Il libro di cucina di Pedro Archanjo e Le merende di dona Flor* (AMADO e AMADO, 1994). Nella maggior parte dei casi queste prelibatezze appartengono anche alla sfera sacra dei rituali del *candomblé*, dal momento che fanno parte delle offerte agli *orixás*. In effetti, il semplice elenco degli ingredienti che compongono un piatto risulta per lo più insufficiente a chiarirne il valore culturale e religioso e l'affascinante tema della cucina legata all'aspetto votivo e culturale meriterebbe di essere approfondito in uno

studio a parte.

Per concludere, possiamo affermare che, sicuramente, non esiste un'unica, perfetta, traduzione per un testo: nella traduzione letteraria possiamo trovarci di fronte a una varietà di opzioni, in cui le scelte del traduttore dipendono non solo dalle sue competenze linguistiche, ma anche dalla sua conoscenza culturale dell'altra lingua. Di fatto, anche se il traduttore padroneggia perfettamente le lingue con cui lavora, sarà impossibile che il significato del testo originale venga completamente riprodotto in un'altra lingua. Indubbiamente, però,

la competenza linguistica del traduttore deve essere accompagnata da una buona competenza testuale e da una conoscenza del soggetto che si sta traducendo, da una competenza culturale e, non da ultima, una buona capacità del traduttore nel trasferire i contenuti da una lingua a un'altra (Anelli, 2014, p. 11).

Ancora una volta, dobbiamo ricordare che le traduzioni invecchiano, e con esse tutte le strategie, addomesticanti o stranianti, per affrontare le sfide rappresentate dai culturemi. Sarebbe quindi auspicabile un aggiornamento delle traduzioni dell'opera di Jorge Amado (e degli elementi paratestuali), magari affidandole a traduttori che conoscano la cultura di *axé* quanto basta per intuire e decodificare i profondi riferimenti alla stessa contenuti nella produzione amadiana. Senza necessariamente esplicitarli (come lo stesso Amado, in quanto “vecchio saggio”, non fa).

Poiché le scelte del traduttore possono interferire con la comprensione del mondo in cui il lettore è inserito durante la lettura del libro, tale conoscenza sarebbe un buon punto di partenza per una traduzione più fedele allo spirito del testo originale.

Dopo tutto, come ha dichiarato Mia Couto nel 2008: “Jorge non scriveva libri, lui scriveva un paese” (COUTO, 2011, p. 63; traduzione mia).

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Bahia**. Le strade e le piazze, la gente e le feste, gli incanti e i misteri. Traduzione di Elena Grechi. Milano: Garzanti, 1992;

AMADO, Jorge. **Mar morto**. 60. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986;

AMADO, Jorge. **Mare di morte**. Traduzione di Liliana Bonacini Seppilli. Roma: Editori Riuniti, 1958;

AMADO, Jorge. **Mar morto**. Traduzione di Liliana Bonacini Seppilli. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2001;

AMADO, Jorge. **O Capeta Carybé**. 32. ed. Milano: Berlendis & Vertecchia Editores, 1997;

AMADO, Jorge. **Jubiabá**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935;

AMADO, Jorge. **Jubiabá**. Traduzione di Dario Puccini e Elio Califano. Torino: Einaudi, 1992;

AMADO, Jorge. **Jubiabá**. Milano: Companhia das Letras, 2008;

AMADO, Jorge. **La bottega dei miracoli**. Traduzione di Elena Grechi. Milano, Garzanti, 1994;

AMADO, Jorge e AMADO Paloma Jorge. **La cucina di Bahia** ovvero Il libro di cucina di Pedro Archanjo e Le merende di dona Flor. Traduzione di Daniela Ferioli. Torino: Einaudi, 1994;

ANELLI, Laura. **La traduzione e le sue sfide**. Tra teoria, apprendimento e pratica. Milano: EDUCatt, 2014.

BERTOLDI, Anderson. **Traduzindo o intraduzível**: a tradução de *Casa-grande e senzala* em italiano. Revista Entrelinhas, v. 10, 2 (Jul./Dez. 2016), p.184-204 (Disponibile su: <https://revistas.unisinos.br/index.php/entrelinhas/article/view/12357> Accesso: 19/08/2022);

CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1918;

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

CARNEIRO, Edison. **Religiões negras**. Notas de etnografia religiosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936;

COLLO, Paolo. **Jorge Amado: Romanzi**. Volume I. Milano: Arnoldo Mondadori, 2002;

COLLO, Paolo. **Jorge Amado: Romanzi**. Volume II. Milano: Arnoldo Mondadori, 2002;

COUTO, Mia, **E se Obama fosse africano?** e outras interinvenções. Milano: Companhia das Letras, 2011;

ECO, Umberto. **Dire quasi la stessa cosa**. Esperienze di traduzione. Milano: Bompiani, 2003;

ELBEIN DOS SANTOS, Juana. **Os Nàgô e a Morte**. Pàde, Àsèsè e o Culto Ègun na Bahia. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1993;

GOLDSTEIN SELTZER, Ilana. **O Brasil best seller de Jorge Amado**: literatura e identidade nacional. São Paulo: Editora Senac, 2003;

LEITE, Gildeci de Oliveira. Amado Axé de *Mar Morto*. 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. p. 185-203.

MANZATO, Elena. Jorge Amado em italiano: a representação da religiosidade afro-brasileira nos paratextos. 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. p. 173-183.

OLIVEIRA, Altair B. **Elégùn**: iniciação no candomblé: feitura de Ìyàwó, Ogán e Ekéjì. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1998.

OSIMO, Bruno. **Traduzione come metafora, traduttore come antropologo**. La semiotica ci fa capire. Wrocław: Kindle Direct Publishing, 2021;

SERRA, Ordep. **Águas do Rei**. Petrópolis – Rio de Janeiro: Vozes –Koinonia, 1995;

TONON, Tiziana. **Dendê, Atabaques e Berimbau**. A Herança Cultural Africana na Obra de Jorge Amado. Mitologías hoy, Barcelona, v. 3, pp. 55-64, otoño 2011 (Disponibile su: <https://www.raco.cat/index.php/mitologias/article/download/283867/371811> Accesso: 19/08/2022).

**IDENTIDADES,
CULTURA E RECEPÇÃO**

***SONETO DO AMOR IMPOSSÍVEL:
A PRESENÇA DA ALTERIDADE NA DIVERSIDADE
EM O GATO MALHADO E A ANDORINHA SINHÁ:
UMA HISTÓRIA DE AMOR, DE JORGE AMADO***

Aline Santos de Brito Nascimento

É um não querer mais que bem querer
É solitário andar por entre a gente
É nunca contentar-se de contente
É cuidar que se ganha em se perder (Camões)

**1. INTRODUÇÃO: PARA APRESENTAR A ANDORINHA
E O GATO**

A vasta e diversificada composição literária de Jorge Amado permite a produção de um volumoso material crítico-analítico, que investiga a sua obra a partir dos mais diversos campos teóricos e metodológicos. No entanto, não é proporcionalmente equiparado o espaço dado pelos estudos à sua produção literária infanto-juvenil. Aqui, porém, buscou-se analisar esse viés da obra de Jorge Amado, objetivando examinar, no texto da narrativa *O gato Malhado e a andorinha Sinhá: uma história de amor*, escrita em 1941, em Paris, mas somente publicada em 1976, o discurso de narrador e personagens acerca do respeito ao outro, ainda que em meio às diferenças. Especificamente, pretendeu-se associar a obra em análise aos critérios de definição de obra infanto-juvenil, identificar a ocorrência de ações que denotam a alteridade e o respeito às diferenças, além da análise de ilustrações de algumas edições e sua relação ao texto em tese.

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

O arcabouço teórico do trabalho é composto por conceitos e definições acerca das características da literatura infanto-juvenil (CALDIN, 2003; Ferreira, 2008), com a qual a obra fora catalogada. Além disso, discute-se o conceito do fantástico/maravilhoso (BETTE-LHEIM, 1991), que permeia toda a narrativa, com seus personagens animais antropomorfizados. Outro aspecto estudado se deu pela relação texto/imagem (COELHO, 1993), visto que a ilustração tem sido parte da composição de grande maioria de textos infanto-juvenis, além de ser um importante recurso para a construção de sentido do texto pelo público leitor.

O material crítico pesquisado, que contribuiu para a construção de estado da arte acerca da obra amadiana aqui analisada, tem a colaboração de diversos estudos (NEDEL, 2019; Cruz, 2009; Santos, 2020), entre artigos científicos, dissertações e teses, que se dedicaram a analisar as obras infantis amadianas, especialmente o *corpus* desta pesquisa, discutindo principalmente sobre o amor, a diferença e o preconceito.

Inicialmente, para melhor compreender a composição de *O gato Malhado e a andorinha Sinhá: uma história de amor*, vale refletir sobre as características da literatura infantil ou infanto-juvenil, principalmente em relação ao impacto que pode ou deve causar ao público leitor. Conforme Caldin (2003, p. 51),

[...] o movimento da literatura infantil contemporânea, ao oferecer uma nova concepção de texto escrito aberto a múltiplas leituras, transforma a literatura para crianças em suporte para experimentação do mundo. Dessa maneira, as histórias contemporâneas, ao apresentarem as dúvidas da criança em relação ao mundo em que vive, abrem espaço para o questionamento e a reflexão, provenientes da leitura.

Desse modo, assim como textos literários destinados a outros públicos, dotados de outras linguagens, ou com outros objetivos, a literatura infanto-juvenil também proporciona o desenvolvimento do senso crítico, a partir de uma leitura que desperta para a observação e reflexão do entorno e de “outros mundos”, mesmo que assuma uma meta inicial de apenas entreter. Vale salientar que este tipo de obra acaba sendo recorrentemente o primeiro contato que se tem com o texto escrito e tem sido ampliada a atenção dada pelos especialistas a este fator. Isso significa que atentar-se ao que a criança está lendo é atentar-se ao que a criança está aprendendo.

Faz-se necessário compreender a importância que traz a literatura infantil para a formação da criança, pois é através das leituras que se possibilita ao homem conhecimento de cunho cultural, econômico, político, moral, ético e social para formá-lo um cidadão justo e questionador de sua realidade (FERREIRA, 2008, p. 10).

Apesar de não haver uma delimitação clara do que caracteriza um texto enquanto infanto-juvenil, ou destinado a este público, é comum encontrar-se, dentre os principais elementos constitutivos do gênero, a presença do fantástico e, ou maravilhoso. A fantasia faz parte do universo infantil, principalmente no que se refere às brincadeiras, incluindo o ato de ler, aqui compreendido também como uma situação de entretenimento.

É aqui que os contos de fadas têm um valor ímpar, porque oferecem à imaginação da criança novas dimensões que seria impossível ela descobrir só por si. Mais: a forma e a estrutura dos contos de fadas sugerem à criança imagens através das quais ela pode estruturar os seus devaneios, e com isso orientar melhor a vida (BETTELHEIM, 1991, p. 14).

Essa fantasia estaria presente na obra *O gato Malhado...*, e é apontada por Fagundes e outros (2012), através de sua análise, que justificam: a obra apresenta a história contada pelo Vento à Manhã, que por sua vez conta-a ao Tempo, e o narrador que a escutou do Sapo Cururu. Essa é uma história que se assemelha às histórias das tradições orais, aquela que, em algum momento, alguém decidiu, de fato, escrevê-la, tal como aconteceu com os contos de fadas, os mitos e os contos maravilhosos.

Nesse íterim, vale salientar que a história de amor que dá título à obra é protagonizada por animais, um dos aspectos que faz a obra vincular-se ao gênero fábula, portanto fantasiosa: “fábula caracteriza-se por um texto simples e curto que procura através das personagens, geralmente, animais com características humanizadas, apontar os vícios e virtudes do homem. Estas narrativas terminam sempre com uma lição de moral” (FERNANDES, 2008, p. 6). É o que ocorre com a lebre e a tartaruga, a cigarra e a formiga, o leão e o rato, entre outros contos presentes no imaginário do público em geral. Em *O gato Malhado...*, não se pode apontar claramente que personagem dá uma “lição de moral” ao outro, mas fica evidente que algumas reflexões são suscitadas ao se observar o comportamento dos protagonistas e seus pares.

A aposta pedagógica das fábulas era numa divulgação facilitada dos bons princípios, que, por essa via, ilustrados com situações simples envolvendo animais, poderiam ser compreendidos e incorporados por aqueles a quem se necessitava educar. Conforme a intenção de La Fontaine, tratava-se de construir o sistema moral dos seres humanos, enquanto ainda eram crianças, através de fábulas (CORSO; CORSO, 2006, p. 214).

Por outro lado, bem ao estilo amadiano, defensor da liberdade nos mais variados âmbitos, não existe na obra um engessamento em re-

lação ao gênero, à linguagem, ou à forma. Em suma, a narrativa envolve temas como diferença, preconceito, intolerância, amor, através de um jogo de linguagem que leva o leitor, infantil ou adulto, a refletir sobre si e o outro.

A criação literária amadiana é aberta a uma lógica plural, à representação da heterogeneidade e do cruzamento de culturas, baseada na tolerância, no exercício de solidariedade, na encenação da constante negociação entre as diversas matrizes do contexto cultural brasileiro. Este espaço, marcado pela diversidade, e em que circulam e coabitam formas tradicionais, modernas e midiáticas, vira espaço de análise universal (ROSCILLI, 2017, p. 1.390).

2. DESENVOLVIMENTO: “UM MÉTODO ANÁRQUICO DE CONTAR UMA HISTÓRIA”

A fortuna crítica existente acerca da obra de Jorge Amado é volumosa, diversificada e continua em voga, o que pode ser reflexo da vasta produção literária do autor. Dentre os gêneros literários por ele produzidos, há romances, poesias, biografias, guias, peças de teatro, crônicas, entre outros. Além destes, há algumas produções infanto-juvenis, como a obra que compõe o *corpus* desta pesquisa. No entanto, estas obras não têm sido objeto de estudo de tantos trabalhos no meio acadêmico, ou até mesmo por não ocuparem espaço privilegiado entre as obras “de cabeceira” da maioria dos leitores:

[...] parece pouco divulgado que o autor de *Gabriela, Cravo e Canela*, *Dona Flor e seus dois Maridos* e *Tieta do Agreste* também tem publicados três livros infantojuvenis: *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, *A Bola e o Goleiro*, *A Gatinha Branca de Pé-de-Vento* e *A Bagagem de Otília* (NEDEL, 2019, p. 235).

Por outro lado, ao observar a quantidade de edições que a obra recebeu, de diversas editoras e em épocas diferentes, consegue-se perceber o espaço que alcançou no Brasil e no exterior. Seguem alguns exemplos: Círculo do Livro, 1976; Claro Enigma, 2010; Record, 1976 e 1979; Record, 1981, ilustrada por Arlindo Neto; Record, 1981, ilustrada por Antônio Ribeiro; Companhia das Letrinhas, 2008, ilustrada por Carybé; Companhia das Letrinhas, 2008, ilustrada Amanda Bento; Bertrand Brasil, 2002 (FNDE); Bis, 2016 (Alfragide, Portugal); Publicações Dom Quixote, 2003 (Porto, Portugal).

Os estudos que se dedicaram a analisar *O gato Malhado...* concordam, em sua maioria, com o fato de ser este um texto que preza pelo inusitado, que tem final surpreendente e que tem no tom metalinguístico uma série de pistas do sofisticado processo de produção literária amadiano. Jorge Amado “critica os críticos”, “alfineta” os preconceituosos, faz um chamado à resistência, tudo em tom leve, com gracejos, escondido em figuras de linguagem que enriquecem a trama e atraem o leitor.

É a história de um amor proibido e irrealizado entre um gato e uma andorinha. O gato Malhado, visto com maus olhos pela comunidade do parque onde mora, devido a seu temperamento sisudo e egoísta, apaixona-se pela bela e gentil andorinha Sinhá, que não foge da sua presença como os outros animais. A relação amorosa, todavia, não é aprovada pela comunidade e, muito menos, pelos pais da andorinha, que logo tratam de arranjar um casamento para a filha (CRUZ, 2009, p. 83).

Para a “lei” daquele mundo, esse amor seria impossível: “Como pensava ela, louca andorinha, [...] dar tamanho desgosto aos seus pais?” (AMADO, 2002, p. 35). Casar logo com ele: “Um gato mau. Mau e egoísta” (p. 23). Bom casamento seria com o rouxinol, que é “belo e gentil, sabe cantar, é de raça volátil” (p. 48).

Cruz (2009) argumenta que a obra retrata os problemas do preconceito e da intolerância, além de destacar os recursos utilizados por Amado para a construção da narrativa, como a não linearidade dos fatos, o diálogo com o leitor e as pausas explicativas:

Nada linear, uma história dentro de outra história, a narrativa de *O gato Malhado e a andorinha Sinhá* se fragmenta para abrir parênteses explicativos e retomar aspectos da estrutura narrativa e da intriga. Conferindo ao texto caráter metalinguístico, o narrador a todo momento aborda aspectos da construção narrativa, fazendo críticas ao rigor clássico [...] (CRUZ, 2009, p. 81).

Os seres amadianos são ativos e altivos: “Se a narração não vos parecer bela, a culpa não é do Vento nem da Manhã, muito menos do sapiente sapo Cururu, doctor honoris causa” (AMADO, 2002, p. 20). O desagrado pelas imposições de rigores estéticos e falta de liberdade para sua produção artística se materializa nas qualificações propositalmente grafadas em maiúscula e ironicamente atribuídas ao sapo: “[...] doutor em Filosofia, Catedrático de Lingüística e Expressão Corporal [...]” (p. 20).

Nesse sentido, Cruz (2009, p. 82) discute que, sobre o “papel da crítica e a exigência de normas literárias formais, é exemplar o capítulo intitulado ‘Parêntesis crítico’, onde o Sapo Cururu faz a análise crítica do poema que o gato Malhado escreve para a andorinha Sinhá”. Seria o “Soneto do amor impossível”. No trecho, o Sapo anuncia que escreve a pedido do autor, e se intitula “membro do instituto”:

A peça poética em discussão é carente de idéias profundas e peca por inúmeros defeitos de forma. A linguagem não é escoreita; a construção gramatical não obedece aos cânones dos excelsos vates do passado; a métrica, cujo rigor se impõe, vê-se tratada a trancos; a rima, que deve buscar-se seja milionária: é paupérrima nas apoucadas vezes em que nos dá o ar da sua graça (AMADO, 2002, p. 51).

O sapo ainda segue acusando o autor do soneto de ter cometido plágio e assina: “Sapo Cururu, doutor”.

Um outro aspecto que merece destaque ao se analisar a obra é a relação entre a realidade e a ficção, algo constantemente presente na literatura amadiana. Na fábula em análise, a preocupação social que Amado imprime em suas produções e que é exibida ao público através de suas inúmeras narrativas, está presente nas ações dos personagens da trama, mesmo estes sendo bichos que vivem “entre as árvores do parque”. As obras de Amado costumam retratar casamentos arranjados desfeitos (como o de Malvina), relações improváveis (como a de Gabriela), ambos em *Gabriela cravo e canela*, e amores impossíveis (como o de Flor e o de Sinhá), em *Dona Flor e seus dois maridos* e *O gato Malhado e a andorinha Sinhá* respectivamente. A análise de Santos (2020, p. 90) aponta esses aspectos:

[...] o gato, sendo, sabidamente, um predador de pássaros, faz presumir a quebra da possibilidade de conciliação entre as espécies - salvo, é claro, no universo ficcional, que tem a liberdade de tecer cenas verossímeis e inverossímeis ao gosto da fantasia e da capacidade criativa do autor. Isso não exclui a captação da analogia entre os mundos (da ficção e da realidade sociológica), conforme é possível depreender de muitas passagens: “E a Pata Pepita, assim respondia ao Pato Pernóstico: ‘Pata com pato, pomba com pombo, cadela com cão, andorinha com ave, gata com gato.’” (Amado, 1980, p. 37) – passagem que se vale da máscara da fantasia para desvelar a verdade social que cobra coerência relacional conservadora, ditando o lugar de cada indivíduo, seu papel, seu par e uma gama de expectativas cujo nexó é exigido para cumprir o que é designado como certo e como padrão de referência.

Marinovi'c (2015) e Nedel (2019) também abordam a presença desses relacionamentos que não se firmam, por diversos motivos, o que faz com que esta obra infantil amadiana demonstre o seu diferencial em relação aos comportamentos “esperados” e finais felizes, comumente encontrados nos contos de fadas.

O Vento inicialmente declarou os seus sentimentos à Manhã, e ela, em o amar, calculou todas as possibilidades desse casamento, encontrando-se entre as vantagens a oportunidade de viajar pelo mundo e de ser ajudada pelo seu marido nalgumas das tarefas rotineiras do dia-a-dia. O que, porém, a repeliu nesta ideia é o gosto do Vento de levantar as saias das mulheres e de ser uma pessoa instável, com numerosos defeitos e aventuras. Nesta situação, não se pode falar propriamente de uma história de amor, mas apenas de um caso de sentimentos não correspondidos por causa da incompatibilidade de interesses (Marinovi'c, 2015, p. 183).

O desfecho, também um tanto incomum em histórias infantis, de um amor que não se realiza plenamente, é uma forma de trabalhar o amadurecimento da criança para lidar com dificuldades impostas pela vida real. O narrador revela que: “Para que essa história terminasse alegremente”, poderia descrever outros acontecimentos, “Mas tudo isso o leitor pode imaginar a seu gosto, com inteira independência” (Amado, 2002, p. 59). A imaginação, aqui, é a possibilidade maior que cada leitor recebe para criar o final que quiser (Nedel, 2019, p. 240).

De fato, Jorge Amado consegue, nesta obra analisada, suscitar no leitor a reflexão acerca dos temas da alteridade e diversidade. O enredo permite pensar sobre a possibilidade de preocupar-se com os problemas do outro, mesmo que este seja diverso, além de estimular a compreensão de que pessoas de diferentes classes sociais, etnias, lugares, idades, culturas, entre outras segmentações, possam conviver harmoniosamente e possam se amar.

2.1 Parêntesis das ilustrações: história de amor entre texto e imagem

Em sendo os recursos imagéticos parte que toma importante destaque no texto infanto-juvenil, cabe aqui discutir sobre a convergência texto e imagem, que seria a relação dinâmica entre o verbal e o visual no texto literário destinado a crianças e jovens. Sobre o tema, Coelho (1993, p. 174) defende que “cada palavra tem sua importância, cada detalhe do desenho também. [...] texto e imagem devem formar o todo. Trata-se de habituar a criança a interrogar o acontecimento, a descobrir o sentido tanto do texto como da imagem”.

Em alguns casos, o papel do ilustrador é tão relevante que o mesmo recebe o *status* de co-autor da obra por ele ilustrada. A ideia é que as impressões apontadas pelo autor/narrador/personagem no texto sejam também retratadas pelas imagens que o representam, colaborando para a formação do sentido a partir da leitura do texto literário, mesmo que cada um assuma um papel independente nessa construção, inicialmente marcado pela própria diferença entre as linguagens.

[...] mesmo que a ilustração seja proveniente da ótica do ilustrador, assim como a palavra é organizada pelo escritor, cada uma das linguagens tem uma função na construção discursiva, tentando estabelecer um vínculo com o leitor. Por isso, palavra e ilustração precisam acolher o leitor e permitir-lhe encontrar no texto uma brecha para dele fazer parte, interagir, interferir, exercendo o papel de leitor, aqui entendido como produtor de sentido (RAMOS; NUNES, 2013, p. 254).

Isso ajuda a compreender porque cada leitor pode ter uma interpretação diferente a partir de uma leitura, assim como cada ilustrador pode destacar diferentes aspectos de um cenário, um personagem, uma ação, pois ele é, antes de tudo, um leitor:

Uma ilustração que apenas tenta representar a realidade pouco provocaria o leitor a investigá-la, a construir novos sentidos, pois tende a mostrar uma verdade a ser observada. No entanto, uma ilustração que, ao contrário, subverte estereótipos na sua forma e contradiz de alguma maneira o conteúdo da narrativa, poderia surpreender o leitor, exalar a paixão (Greimas; Fontanille, 1993) que o convida a ingressar num novo mundo, a construir sentidos, a vivenciar uma experiência de leitura estética (RAMOS; NUNES, 2013, p. 261).

Desse modo, ao observar as diferentes edições já publicadas de *O gato Malhado e a andorinha Sinhá: uma história de amor*, consegue-se perceber diferentes estilos de representação, traços, cores. É ainda interessante destacar que, mesmo funcionando como auxiliar à interpretação do texto, a imagem não encerra essa compreensão, deixando espaço para que o leitor preencha as lacunas deixadas pela narrativa, o que justamente a torna mais interessante e estimula a leitura.

A ilustração é um modo de o ilustrador revelar, em consonância com o texto do autor, sua visão de mundo, mas nessa construção há sempre lugar para a interação do leitor, que integra ao livro a sua própria visão de mundo. E pelo aspecto inerentemente lúdico e polissêmico da imagem, esse processo de produção de sentido acolherá sempre novas leituras do mundo do livro e do mundo do leitor. Não se pode desprezar, também, a dimensão estética da ilustração e do projeto gráfico dos livros infantis. As escolhas para a construção do sentido da imagem implicam técnicas de ilustração diferenciadas e as sensações e ideias desperdadas pela construção imagética fazem parte do processo de construção de sentido do texto (PASCOLATI, 2017, p. 252).

Dentre os ilustradores das diversas edições de *O gato Malhado...*, um dos mais conhecidos e aclamados certamente é o argentino, depois naturalizado brasileiro, Carybé, inclusive tendo sido mencionado na apresentação que Amado assina em Londres, em 1976:

Nunca pensei em publicá-lo. Mas tendo sido dado a ler a Carybé por João Jorge, o mestre baiano, por gosto e amizade, sobre as páginas datilografadas desenhou as mais belas ilustrações, tão belas que todos as desejam admirar. Diante do quê, não tive mais condições para recusar-me à publicação por tantos reclamada: se o texto não paga a pena, em troca não tem preço que possa pagar as aquarelas de Carybé (AMADO, 2002, p. 8).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS: “AQUI TERMINA A HISTÓRIA QUE A MANHÃ OUVIU DO VENTO E CONTOU AO TEMPO”

A produção literária infanto-juvenil amadiana pode ser uma grata surpresa para os leitores desavisados que encerram a definição da obra de Jorge Amado a um conteúdo político e, ou sensual. A ideia de ser um presente de aniversário a seu filho de um ano de idade fez com que a obra *O gato Malhado e a andorinha Sinhá: uma história de amor* recebesse um tratamento diferenciado, com linguagem leve e repertório sintático-semântico acessível, tratando sobre amor, amizade, convivência, mas também preconceito, intolerância, rejeição.

A alteridade que se faz presente na narrativa se configura principalmente pelo reconhecimento das diferenças e pela possibilidade de convivência desses diferentes, ou seja, uma diversidade harmônica. Associando-se ao gênero fábula, a obra converge aos critérios ainda instáveis de definição de obra infanto-juvenil, envolvendo, dentre outros aspectos, a abordagem do fantástico-maravilhoso no enredo, especialmente pela personificação de animais e outros elementos da natureza.

A ilustração, elemento recorrente no texto literário infanto-juvenil, também compõe a obra amadiana em análise. No decorrer do tempo, a narrativa recebeu diferentes edições e foi ilustrada por diferentes profissionais. Em todas elas, no entanto, foi possível perceber o diálogo entre texto e imagem, sem que fosse esgotada possibilidade de inter-

pretação própria do leitor, fazendo com o que o leitor possa consumir a narrativa de forma interativa, fazendo as próprias incursões na busca da compreensão do texto.

Os resultados identificados a partir das análises realizadas demonstram essencialmente que são inúmeras as possibilidades de interpretação da obra *O gato Malhado e a andorinha Sinhá: uma história de amor*. Aqui o destaque da investigação se deu pela presença da temática do respeito às diferenças e crítica às imposições sociais, através da utilização de figuras de linguagem que representam artisticamente algo que Jorge Amado manifesta preferência em retratar: os amores improváveis.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá**: uma história de amor. Ilustrações de Carybé. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BETTELHEIM, Bruno. **Psicanálise dos Contos de Fadas**. Lisboa: Bertrand, 1991.

CALDIN, C. F. A função social da leitura da literatura infantil. **Redalyc**, Espanha e Portugal, n. 15, s./p., Jan./Jun. 2003. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14701505>>. Acesso em: 15 jul. 2022.

COELHO, N. N. **A Literatura Infantil**: teoria – análise – didática. São Paulo: Ática, 1993.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no Divã**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

CRUZ, Normeide da Silva Rios da. **Os caminhos da literatura infanto-juvenil baiana**: em sintonia com o leitor. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural). 241 f. Universidade Federal de Feira de Santana, Feira de Santana, 2009. Disponível em: <http://tede2.uefs.br:8080/handle/tede/1250>. Acesso em: 16 jun. 2022.

FAGUNDES, Alexandra Angela et al. A NARRATIVA DE O GATO MALHADO E A ANDORINHA SINHÁ: uma história de amor de Jorge Amado: fiando e desfiando a literatura infantil. **Revista eletrônica de Letras**, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unifacef.com.br/index.php/rel/article/download/393/376>. Acesso em: 22 ju. 2022.

FERNANDES, Ana Mafalda de Almeida. **Da fábula ao imaginário infantil**: recepção interpretativa pelas crianças de uma história tradicional. Dissertação (Mestrado em Estudos da Criança). 166 f. Universidade do Minho, Braga, 2008. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8060>. Acesso em: 16 jun. 2022.

FERREIRA, Laís Silva. **A voz e a vez da mulher em “Memórias da Emília”, de Monteiro Lobato**. 53 f. Monografia (Graduação em Pedagogia Supervisão DAIEF - Docência dos Anos Iniciais do Ensino Fundamental) – Fundação Universidade Federal do Tocantins, Miracema do Tocantins, Tocantins, 2008.

MARINOVIĆ, Anamarija. O amor, a diferença e o preconceito no romance O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá. CHAVES, Vania Pinheiro; monteiro, Patrícia. **100 anos de Jorge Amado. O escritor, Portugal e o Neorrealismo**. Lisboa: CLEPUL, 2015.

NEDEL, Paulo Augusto. A LITERATURA INFANTOJUVENIL DE JORGE AMADO. **Revista de Letras JUÇARA**, Caxias – Maranhão, v. 03, n. 01, p. 235 – 248, ago. 2019. Disponível: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/juca-ra/article/view/1923>. Acesso em: 20 jul. 2022.

PASCOLATI, Sonia. Ilustração na literatura infantil. **Acta Scientiarum**, Language and Culture, v. 39, n. 3, p. 245-253, 2017.

RAMOS, Flávia Brocchetto; NUNES, Marília Forgearini. Efeitos da ilustração do livro de literatura infantil no processo de leitura. **Educar em Revista** [online]. 2013, n. 48, p. 251-263. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-40602013000200015>>. Epub 22 Jul 2013. ISSN 1984-0411. <https://doi.org/10.1590/S0104-40602013000200015>.. Acesso em: 28 jun. 2022.

ROSCILLI, Antonella Rita. INTERCULTURA, O OUTRO E ATUALIDADE DE JORGE AMADO. **Atas do V SIMELP** - Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa. 2017. Disponível em: <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/dvaf/article/view/18113>. Acesso em: 20 jun. 2022.

SANTOS, Jacimara Vieira dos. O GATO MALHADO E A ANDORINHA SINHA: PERCURSOS HÍBRIDOS NA ESCRITA CONTEMPORÂNEA. **En-theoria**: Cadernos de Letras e Humanas, Serra Talhada, 7: 87-96, Jan./Jun. 2020. Disponível em: <http://www.ead.codai.ufrpe.br/index.php/entheoria/article/view/2924>. Acesso em: 20 jul. 2022.

JORGE AMADO E IMAGINÁRIOS BAIANOS: UMA HISTÓRIA PEDAGÓGICA INTER-AMERICANA

Charles A. Perrone

Desde finais dos anos 90 venho trabalhando com uma abordagem comparativa chamada *poética transamericana*, que considera ligações líricas das nações do nosso hemisfério. Pode ser enfocada sob a rubrica mais ampla de *literatura inter-americana*, que envolve relações estéticas pan-americanas em todos os gêneros, mas sobre tudo a ficção. Até na diplomacia, como veremos em breve. No seminário amadiano de 2021 apresentei sobre o poder na música popular na obra romanesca, começando com minha formação como pesquisador jovem lendo Jorge Amado e ouvindo Dorival Caymmi. Cheguei até um ensaio que publiquei sobre o tema em 2001 num livro lançado nos Estados Unidos. Hoje quero estender a história até 2005 e anos subsequentes.

Naquele ano de 2005, eu era professor titular de Literatura e Cultura Luso-Brasileira na Universidade da Flórida. Encabeçava o curso de graduação e dirigia na pós-graduação o programa multi-disciplinar de Estudos Brasileiros no Centro para Estudos da América Latina. Um belo dia um dos bibliotecários da Coleção Latino-americana me chamou para ir com ele ver o espólio de Frances Swett na casa de um irmão dela ali perto da faculdade. Ela havia sido durante muitos anos adida cultural dos Estados Unidos em Salvador da Bahia onde colecionara bastante arte e livros, primeiras edições. Tinha se aposentado recentemente e trouxera tudo para cá. Infelizmente faleceu logo mais. Os baús

cheios de preciosidades brasileiras foram parar na casa do irmão, que não sabia o que fazer com aquilo tudo. Ele ligou para a biblioteca e pediu para irem avaliar os livros, periódicos, cartas, papéis e peças de arte relacionados a legendaria cidade soteropolitana e ao estado circundante. Eu fui verificar como chefe de estudos brasileiros e conhecedor do domínio baiano. Confesso que o que me primeiro me chamou a atenção foram duas garrafas de cachaça *Ypioca*. Naquele então era praticamente a única marca importada nos Esteites, mas essas, ela tinha trazido no navio. Eu levei as garrafas para casa e o resto foi para a biblioteca e/ou o departamento de arte. O encarregado--hoje chefe da Biblioteca do Congresso no Rio de Janeiro--contatou o nosso museu de arte universitário propondo uma exposição numa das galerias. Como o carro chefe da doação eram primeiras edições autografadas por Jorge Amado (que faleceu em 2001, ano do lançamento de nossa coletânea sobre a obra dele), e como se tratava de uma figura reconhecida e renomeada internacionalmente, tão importante nas artes e letras da Bahia do Brasil como um todo, sugeriram que uma aula especial fosse oferecida durante o semestre da exposição planejada. Enfim, o brasilianista maior, que começara seus estudos brásílicos com uma professora baiana nos anos 70 e cuja pesquisa anterior envolvera o autor e cujo repertório de ensino já incluía Literatura do Nordeste, era eu. Não tinha jeito, eu tinha que levar a cabo a fabricação curricular sob medida.

O tal curso, para público geral e, portanto, *in English*, teria que incluir títulos literários chaves em tradução, visando as culturas expressivas da cidade de Salvador e do estado da Bahia via a ficção de Jorge Amado, assim como contribuições de artistas com quem ele colaborou ao longo das décadas, quais fossem, acima de todos, o artista gráfico Carybé, e o cantor-compositor Dorival Caymmi. A abordagem teria que ser multi-disciplinar, englobando geografia cultural, cozinha, arquitetura, religião (candomblé e catolicismo popular), procissões e folgue-

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

dos (até circo alternativo), dança (capoeira, samba), e música popular e folclórica: bardos do interior, samba tradicional, samba-reggae, bloco-afro, MPB, e axé music.

Quanto a esta última, é pertinente notar que a Universidade da Flórida, através do Instituto Florida-Brasil e do Centro para Artes Mundiais, já havia estabelecido um relacionamento com a organização Oلودum, cujos esforços performativos tem se espalhado em ramos educativos e de serviço comunitário. Outrossim, as galerias do nosso museu se associavam com Estudos Internacionais globais em geral, não só da América Latina e de estudos africanos, onde há uma natural conexão com a Bahia. Queríamos seguir a conexão amadiana em contextos cosmopolitanos variados, como a residência de Jorge no bloco soviético e as visitas a universidades norte-americanas, sem falar da *maison française*.

Elaborado para as burocracias de diferentes órgãos e comitês universitários, o prospectus da aula amadiana começava com o contexto do modernismo nacionalista e regionalista dos anos trinta e apresentava o desenvolvimento do universo ficcional do autor, e de identidades baianas, através de realismo (quasi) socialista (cenários tanto urbanos quanto rurais), populismo, e dramas da modernização e da diversificação. E continha comentário desta índole: a ficção de Jorge Amado e suas manifestações na cultura popular, em filmes, na televisão, e na canção têm provocado debates sobre a representação de subalternos, papéis de gênero, exotismo, e marketing de imagens. Além de celebrar modos construídos de ser (detectáveis nalgumas esferas oficiais), o fenômeno Jorge Amado envolve uma rede complexa de temas e problemáticas eminentemente relevantes a preocupações atuais sobre imaginários locais, nacionais e internacionais com dimensões estéticas e ideológicas. Esta linguagem poderia ser re-aproveitada na ementa do curso.

Conclusão: a proposta foi aprovada a todos os níveis e logo mais a diretora do nosso Centro financiou uma minha viagem a Salvador para buscar novos materiais para o curso e para firmar ligações institucionais. Agradeço a Fundação Casa de Jorge Amado pela acolhida e, entre outros, Armando Almeida pela ajuda com a logística de tudo.

Agora passemos à ementa do curso, o programa, ou roteiro, o tal sílabo escolar. A classe tinha dois números, um do nosso departamento de letras para indicar literatura em tradução e outro do Centro de interesses diversos. O nome era o desta apresentação: JORGE AMADO AND BAHIAN IMAGINARIES, Jorge Amado e Imaginários Baianos. Friso que utilizo o último termo nas suas acepções mais contemporâneas, e.g. domínio criado pela imaginação, ou conjunto de valores e elementos simbólicos ou conceptuais associados a certo grupo, tradição, época.

O sumário descritivo, que servia de anúncio antecipado também, rezava assim, traduzo: Esta aula é sobre costumes e culturas expressivas da cidade de Salvador e do estado da Bahia, via a ficção do autor mundialmente conhecido Jorge Amado (1912-2001), e através das contribuições de artistas com quem ele colaborou ao longo das décadas, especialmente o artista gráfico Carybé e o cantor-compositor Dorival Caymmi. A abordagem será necessariamente multi-disciplinar, englobando, e aqui repito comentários ditos acima no prospectus. E explico aos novos adeptos: a classe foi inventada junto com as Galerias de Arte e sua exposição de seleções da doação da diplomata e colecionadora de arte Frances Swett. Continuando a ementa: as obras de arte e a produção literária serão consideradas em contextos estéticos, socio-históricos e geo-culturais. O objetivo principal é apreciar de modo geral a ficção internacionalmente aclamada de Jorge Amado. As leituras e as discussões se destinam a abrir janelas para enxergar a vida e os costumes de um dos estados culturalmente mais ricos da América Latina na única nação luso-falante da região. Nota do autor: este tipo de informação

é necessário amiúde, mesmo em âmbito universitário. Almeja-se também combater estereótipos comuns e imagens acríicas da terra e de sua gente. E em espírito inter-americano, prestar-se-á atenção constante à recepção e ao marketing da literatura latino-americana em tradução na América do Norte desde os anos 40.

Quais os textos de Jorge Amado a serem lidos?: em ordem cronológica: trechos de *Sea of the Dead* (*Mar morto*); *The Violent Land* (*Terras do sem-fim*), *Gabriela Clove and Cinnamon* (*Gabriela cravo e canela*), *Shepherds of the Night* (*Pastores da noite*), *The Two Deaths of Quincas Wateryell* (*A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Água*), e *Tent of Miracles* (*Tenda dos Milagres*). Estes livros foram publicados pelas editoras Knopf e Avon-Bard. A primeira investiu em letras hispano-americanas e brasileiras desde a década de 40, mesmo perdendo dinheiro.

Quais os livros de apoio recomendados? *Jorge Amado: New Critical Essays; Brazilian Popular Music and Globalization* (Música popular brasileira e globalização), organizada por mim e um jovem colega, a qual contém muitos capítulos sobre sons baianos, 9 dos 16 para ser mais exato; Earl Fitz, *Brazilian Narrative Traditions in a Comparative Context* (Tradições narrativas brasileiras em um contexto comparativo, incluindo naturalmente Jorge Amado), assim como Earl Fitz e Elizabeth Lowe, *Translation and the Rise of Inter-American Literature* (Tradução e Ascensão da literatura inter-americana), com novas observações sobre Amado e outros baianos. Depois o livro baseado na tese de Piers Armstrong, *João Guimarães Rosa, Jorge Amado and the International Reception of Brazilian Culture = Third World Literary Fortunes* (Fortunas literárias de terceiro mundo, a recepção internacional da cultura brasileira), que, sem surpresa, afirma favorecerem a legibilidade amadiana sobre a invenção rosiana. Em tempo, o prefácio da tradução de *Grande Sertão Veredas* foi escrito por Jorge Amado, nome

algo conhecido no meio norte-americano. E dois livros úteis, de Bobby J. Chamberlain, *Jorge Amado*, que explica a obra toda do autor para um público geral, e Fred P. Ellison, *Brazil's New Novel: Four Northeastern Masters* (1954, O novo romance do Brasil, quatro mestres nordestinos), incluindo, claro, Jorge Amado), isto antes do sucesso de Gabriela e da virada para o realismo ameno. Os outros: Rachel de Queirós, José Lins do Rego, Graciliano Ramos.

Na biblioteca de música os alunos podiam acessar Larry Crook, *Brazilian Music: Northeastern Traditions and the Heartbeat of a Modern Nation* (Música brasileira, tradições nordestinas e o bater do coração de uma nação), que tem muita coisa baiana, sendo o autor o primeiro a escrever em inglês sobre samba-reggae e blocos afro. Ele e Randal Johnson organizaram os textos do congresso *Black Brazil: Culture, Identity, and Social Mobilization* (Brasil Negro: cultura, identidade, e mobilização social), evento que levou tantos acadêmicos e artistas da Bahia à nossa cidade universitária, Gainesville, em 1994. E outros vários textos em inglês pertinentes ao seminário amadiano.

Depois de uma introdução geral ao Brasil, à Bahia, a Salvador, e a Jorge Amado-- geografia, etnicidade, história, e expressividade artística, houve uma apresentação sobre as obras dos anos 1930s. Clipes do filme *Jubiabá* ajudaram a contextualizar. O trecho de “Sea of the Dead” era da bem-conceituada Borzoi Anthology of Latin American Literature. Seguiram-se os temas do cacau, das fazendas, do desenvolvimento, e das guerras internas: *Terras do sem-fim / The Violent Land* (com direito a um artigo pertinente na revista *The New Yorker*). Esse romance contém bastante canto integrado no discurso ficcional. Era hora de apresentar o Senhor Dorival Caymmi. Outros segmentos musicais importantes se ouviram no filme *Gabriela*. As fitas veiculadas nos Estados Unidos tinham legendas, claro. O romance tinha a ver com a queda do coronelismo. Por sua vez *Pastores da noite* vinha com figuras

“sensuais” conforme palestra convidada de uma professora mencionada acima. Esse tema surge com força no romance e no filme *Dona Flor and Her Two Husbands* (Dona Flor e seus dois maridos), onde as artes culinárias se destacam. Em tempo, tínhamos um professor no Centro que estudava cozinhas latino-americanas, nas artes e na vida real. *Dona Flor*, com a primeira versão da canção “O que será?”, de Chico Buarque, abre as portas para o tema da MPB. A capoeira e a música popular são colunas de *Tenda dos milagres*, livro amadiano que mais material antropológico traz, incluindo o afro-brasileiro e as religiões. No caso da novela *Quincas Berro Dáguas* pude me valer do conhecimento de minha colega mais jovem que tinha escrito um ensaio a respeito. Voltando à música popular: tratou-se da Tropicália, do grupo baiano e do contraste Bahia v. metrópoles do Sul. Tanto as novas músicas afro-bahianas quanto a MPB aparecem em obras de Jorge Amado, como mostrei detalhadamente aqui o ano passado. Sobre Dorival Caymmi, o palestrante convidado foi o Prof. Bryan McCann, cujo livro sobre a música popular na formação da moderna nação brasileira enfoca com esmero o mestre do *Cancioneiro da Bahia*. Por sua vez, o Prof. Piers Armstrong, veio falar sobre o contrato social, afro-centrismo, exotismo e autenticidade na carnivália de Jorge Amado. E já que está presente quero reconhecer a contribuição do Prof. Dain Borges, autor de, entre outros do artigo “The Recognition of Afro-Brazilian Symbols and Ideas, 1890-1940” (O reconhecimento de símbolos e ideias afro-brasileiros, 1889-1940). Só para lembrar que o livro-mor do Prof. Dain é *The Family in Bahia, Brazil 1870-1940* (A família na Bahia, Brasil 1870-1940). Vários outros colegas espalhados pelos Estados Unidos poderiam ter participado do curso e da exposição de arte, mas os calendários não permitiram.

Para encerrar, uma palavra para o saudoso Prof. Gerald Moser, da Pennsylvania State University, que, com aval do reitor, convidou Jorge Amado para ser professor visitante no segundo semestre de 1971.

Sobre esta história, há um capítulo no livro *New Critical Essays*. Jorge demorou para responder, mas com o encorajamento da editora Knopf de Nova Iorque, acabou aceitando, desde que fosse para ser writer-in-residence, escritor convidado em residência, e não professor regular. Recebia alunos todas as semanas e apresentou sete ‘performances’ crítico-textuais com tradução simultânea: 1. Sociedade brasileira e o escritor brasileiro. A experiência de um autor e editor; 2. A fronteira, *Terras do sem-fim*; 3. Economia e cultura de fazenda, *Gabriela cravo e canela*; 4. O oculto: *Dona Flor e seus dois maridos*; 5. Leituras ao vivo de romances selecionados; 6. Cultura africana, sobrevivência e transformação, *Os pastores da noite*; 7. Miscegenação: outro caldeirão? *Tenda dos milagres*. Muita coincidência com a lista de leitura do meu curso, pois eram os principais livros disponíveis em tradução, e, verdade seja dita, entre os melhores mesmo.

Todas aquelas falas amadianas foram gravadas e até hoje estão disponíveis na Coleção de Itens Especiais daquela universidade. Numa entrevista de 1972 na revista *Manchete*, Jorge Amado lembra a estadia na Pensilvânia: “Duas coisas me chamaram a atenção particularmente nos Estados Unidos: o alto nível de conforto do homem comum e a liberdade de crítica que todos têm” e dos alunos:

A juventude americana está promovendo uma revolução de cuja profundidade ainda não nos damos conta... A distinção entre a juventude atual e as gerações é enorme, chegando a adquirir aspectos intensamente dramáticos... Creio que grande parte dessa revolução começa dentro das universidades nas quais o estudante cada vez mais aprende a firmar seus pontos de vista e a exigir soluções rápidas e eficientes para os problemas. (Apud MOSER, 2001, p. 157)

Isso foi dito no início dos anos 70. Quanto a esta década que rola: o que diria Jorge Amado dos Estados Unidos e/ou do Brasil?

Por minha parte, uma última palavra: Axé.

REFERÊNCIAS

ARMSTRONG, Piers. **Third World Literary Fortunes: João Guimarães Rosa, Jorge Amado and the International Reception of Brazilian Culture**. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1999.

BORGES, Dain. **The Recognition of Afro-Brazilian Symbols and Ideas, 1890-1940**. *Luso Brazilian Review* vol. 32, no. 5 (1992), pp. 59-78.

-----, **The Family in Bahia, Brazil 1870-1940**. Stanford, CA: Stanford University Press, 1992.

BROWER, Keith H.; FITZ, Earl E.; MARTINEZ-VIDAL, Enrique, orgs. **Jorge Amado: New Critical Essays**. New York: Garland, 2001.

CHAMBERLAIN, Bobby J. **Jorge Amado**. New York: Twayne, 1990.

CROOK, Larry. **Brazilian Music: Northeastern Traditions and the Heartbeat of a Modern Nation**. Santa Barbara, CA: ABC Clío, 2005.

_____ e JOHNSON, Randal, org. **Black Brazil: Culture, Identity, and Social Mobilization**. Los Angeles, CA: UCLA Latin American Studies, 1999.

ELLISON, Fred P. **Brazil's New Novel; Four Northeastern Masters**. Berkeley, CA: University of California Press, 1954.

FITZ, Earl. **Brazilian Narrative Traditions in a Comparative Context**. New York: MLA, 2005.

_____ e Elizabeth Lowe. **Translation and the Rise of Inter-American Literature**. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2009.

McCANN, Bryan. **Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil**. Durham, NC: Duke University Press, 2004.

MOSER, Gerald. **Jorge and Zélia Amado's Long Visit to Pennsylvania State University in 1971: Surprise and Success**. in BROWER et al. 145-158.

PERRONE, Charles A. **O poder da música popular na obra romanesca de Jorge Amado**. Canal da Universidade You Tube 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=bj2a9_vD5Ko&t=5219s>. Acesso em 16-8-2022.

_____. "From **Lundu and Modinha to Samba de enredo and MPB: Popular Music in the Fiction of Jorge Amado**." in BROWER et al., pp. 173-89.

_____ e DUNN, Christopher, org. **Brazilian Popular Music and Globalization**. Gainesville, FL: University of Florida Press, 2001.

JORGE AMADO E OS IMPASSES DO MÉTODO DESCRITIVO NATURALISTA

Evandro José dos Santos Neto

1. INTRODUÇÃO

As primeiras obras de Jorge Amado apresentam um Brasil multifacetado, no qual diversidade regional e cultural convive com desigualdades e assimetrias sociais em níveis vários, e representam a condição humana sob a perspectiva da exploração das forças de trabalho. As figurações do Brasil, costuradas em elementos que dizem respeito às fazendas, aos cortiços, aos morros e à periferia das cidades, são imagens constituídas de dualidade e de opostos, que marcam, no extrato romanesco, a permanência dos contrastes da antiga ordem colonial, que subsistem mesmo com o avanço das etapas de modernização socioeconômica que alcançaram o país. A partir da introdução de novas relações de trabalho, as tradicionais contradições sociais alcançaram um novo patamar, o que justificou, nas palavras de Antonio Candido, “os novos termos” com os quais o intelectual pequeno-burguês teve que se deparar em seu processo de produção literária¹.

1. Sobre esse processo, Antonio Candido diz: “Até aí o romance fora feito em vista da satisfação da burguesia litorânea, mais ou menos europeizada. E por escritores burgueses em sua maioria. Ou que se aburguesavam. A partir daí vamos ver um fenômeno diferente: em grande parte os escritores procuram se desaburguesar. Se desaburguesando, vão tentar pôr de lado uma série de valores culturais próprios à burguesia litorânea. Vão viver menos obsessivamente voltados para a Europa; vão aceitar o povo, realizando e dando sentido humano ao programa estético dos rapazes de Vinte e Dois. O romance começa, pois, a não ser mais romance para classe. É ainda de classe porque os seus

Na configuração estética dessa condição, o olhar direcionado à exploração de estratos sociais marginalizados comparece como elemento definidor que estrutura a composição de romances como *Cacau*, *Suor* e *Jubiabá* e dá forma literária à violência que reside no processo de subalternização imputado ao indivíduo pobre, inscrito na problemática e complexa dicotomia civilização/barbárie. A opção pelo método descritivo, tributário da perspectiva naturalista, como recurso utilizado pelo romancista para dar conta da representação da ética e do ambiente nos quais essa classe está circunscrita, no entanto, revela algumas fissuras na forma de compreensão dessas contradições, uma vez que, subjacente à análise e à denúncia de problemas socioeconômicos da sociedade brasileira – que, objetivamente, arvoram-se como realidade concreta e símbolo da *via crucis* da minorização –, a abordagem estética feita à psicologia das personagens confirma uma percepção que privilegia a construção do tipo e do estereótipo, contribuindo, por essa razão, para o apagamento de implicações epistemológicas de grande complexidade, as quais, se vistas sob o ângulo do dinamismo da vida social, poderiam fazer coro à postura combativa do romancista. A partir dessas considerações, o objetivo deste trabalho é analisar como a presença do método naturalista em algumas das primeiras obras de Jorge Amado pode, ao mesmo tempo que problematiza o modo como atua o maquinário de violação social, ratificar as assimetrias por ele apontadas, o que, em alguma medida, pode ser compreendido como uma fratura em seu projeto ideológico de produção de “literatura engajada”.

autores não podem se desprender da sua, burguesa. Mas porfiam em atenuar essa circunstância por uma reação ao que até então fora a literatura burguesa, tentando menos fornecer à burguesia o tipo de romance que lhe convinha, e que ela queria, do que criar livremente no sentido muito mais amplo do povo”. (Candido, 1992, p.47).

2. PROBLEMAS COM A REPRESENTAÇÃO DA “REALIDADE”

A formalização de elementos que dizem respeito à pobreza e à miséria, orientada por mecanismos descritivos naturalistas que têm como função criar símbolos e códigos sociais, define o travejamento estrutural de romances como *Cacau*, *Suor* e, de forma menos expressiva, *Jubiabá*, na medida em que o autor engendra não só a constituição física e comportamental das personagens, mas também a configuração dos espaços, a partir de acentuada objetividade, a fim de valorizar o caráter documental dessas narrativas. A famosa nota-provocação presente na abertura de *Cacau* já fornece pistas que permitem especular que os fundamentos do projeto literário amadiano da década de 1930 reside no posicionamento que coloca em lados opostos a complexidade que supostamente orienta o fazer literário e a objetividade que reside no real que lhe serve de inspiração: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia” (AMADO, 2011, s/p). Por honestidade, entende-se a motivação política do autor, inclinada a uma desqualificação dos métodos de composição presentes na literatura classificada à época como “burguesa” para, em contrapartida, valorizar a “linguagem simples”, em nome de uma reprodução fiel da realidade². Esse posicionamento implica, portanto, uma visão que opõe a literatura ao testemunho fidedigno do autor, cuja pretensão se ocupa com a descrição da realidade tal qual ela é.

2. Tributária da perspectiva ideológica da literatura proletária que normatiza essa fase da produção amadiana, a oposição entre literatura e realidade é vista de forma mais acentuada em *Cacau* do que nos outros romances e pode ser localizada, na estrutura da obra, nos comentários e digressões feitos pelo narrador em primeira pessoa, como na descrição de uma personagem: “Acabada pelos desgostos ela aparentava cinquenta anos, porém penso que mal fizera os trinta. A história de Sinhá Margarida seria chamada pelos escritores de horrorosa tragédia, se escritores viessem às roças de cacau” (Amado, 2011, p. 82-83).

Na forma como organiza a sua produção dita “revolucionária”, Amado revela certa habilidade, um instinto político seguro e uma combatividade militante que não havia aparecido em *O País do Carnaval*. Ainda que em obras como *Cacau* e *Suor* a fatura romanesca esteja apoiada em um esquematismo sociopolítico que polariza as classes sociais em grupos antagônicos – em uma síntese que bem revela a fase ideológica do autor: escritor jovem, com pretensões de escrever romance revolucionário³ –, não se pode negar que a estrutura dessas narrativas carrega a problemática nacional, derivada das contradições não superadas de um processo social construído por obstáculos intransponíveis que, entre outras consequências, tem o subdesenvolvimento e as profundas desigualdades sociais como resultado mais bem acabado.

Essas contradições, contudo, são apreendidas pelo romancista mediante a valorização de uma perspectiva objetiva que, associada à escolha da descrição como método, busca traduzir a realidade observada por meio de uma postura documental, para que, dessa forma, a violência experimentada pelo indivíduo alcance maior aproximação com a realidade imediata que se pretende denunciar.

Na representação amadiana das vivências e das experiências vinculadas às camadas populares, as relações humanas se encontram ajustadas àquilo que o romancista compreende como sendo a realidade desses indivíduos. Em decorrência disso, o princípio formal que sustenta essa compreensão traz para o primeiro plano do esquema figurativo a valorização de caracteres externos, responsáveis por conferir à composição das personagens um aspecto de generalização que, por sua vez, está assentado em um sentido de identidade que sintetiza os desníveis sociais que atravessam a formação social brasileira: como estigma

3. Na biografia que escreveu sobre o escritor baiano, Josélia Aguiar diz, a esse respeito: “Imaturos ou imperfeitos, os primeiros títulos revelam um escritor que se arriscava a fazer romances em moldes poucos usuais. Dizer que não há literatura na literatura que escreveu era parte desse projeto. ‘Conservei-me rigorosamente honesto, é um livro onde a imaginação não trabalhou’, avisou em *Cacau*. Como se fora a experiência de jornalista levada a um relato ficcional, ou a prática do pesquisador de campo, um tipo de observação a se tornar usual nas ciências sociais que se constituíam naquelas décadas”. (Aguiar, 2018, p.72).

do subdesenvolvimento, ao pobre é reservada a limitação intelectual, a educação rudimentar, o distanciamento da cultura considerada como “civilizada”, a feiura, o grotesco e o estado de semiconsciência e alheamento a respeito da condição em que vive. Na medida em que, para o autor, a presença desse consórcio de mazelas confere à caracterização dos estratos humanos representados maior aproximação com a matéria tratada, o uso da descrição como método confere aos romances um estatuto de “verdade”, justificado pela perspectiva naturalista que aquilata as relações entre espaço geográfico e massa humana pela óptica da objetividade.

Nesse sentido, há, de forma aparentemente contraditória, não apenas a reafirmação de uma lógica que endossa a visão determinista da sociedade, mas também a constatação de que o exercício e a performance das relações sociais e humanas se encontram subordinados ao inescapável *modus operandi* de um sistema que espolia, destrói e avança sobre a classe trabalhadora sem aparentar culpa ou ressentimentos. Formalmente, essa lógica pode também ser explicada pela construção psicológica das personagens, marcada pela ausência de traços individuais: embora *Cacau* apresente um narrador-protagonista, são os fenômenos coletivos que caracterizam melhor a composição da narrativa; *Suor*, por sua vez, radicaliza essa concepção, na medida em que é concebido como romance coletivo, que tem como protagonista um agrupamento social, constituído pela congregação de vários indivíduos, concentrado em um cortiço na Ladeira do Pelourinho.

O pressuposto que singulariza a estrutura de obras como *Cacau* e *Suor*, portanto, encontra guarida em uma interpretação material da realidade, que tem, entre outros elementos constituintes, a formulação de personagens prototípicas se movimentando a partir de comportamentos específicos, reforçando a noção de homogeneidade entre os membros de uma mesma classe social, sustentada pelo uso excessivo de descrições da exterioridade. Recurso largamente utilizado pelos romancistas naturalistas da segunda metade do século XIX, a descrição dos cená-

rios e das características físicas dos indivíduos define a constituição de espaço e personagem a partir da junção de imagens diversas que se associam de modo a produzir um quadro final estático e preciso. Essa estruturação pode ser verificada em *Cacau*, no momento em que o narrador descreve a relação que há entre o espaço físico e as crianças do lugar, sob uma perspectiva biológica:

Os pés espalhados pareciam de adultos, a barriga enorme, imensa, da jaca e da terra que comiam. O rosto amarelo de uma palidez tenebrosa denunciava heranças de terríveis doenças. Pobres crianças amarelas, que corriam entre os ouros dos cacauais, vestidas de farrapo, os olhos mortos, quase imbecis. A maioria deles desde os cinco anos trabalhava na juntagem. Conservavam-se assim enfezados e pequenos até aos dez e doze anos. De repente apareciam homens truncudos e bronzeados. Escola, nome sem sentido para eles. De que serve a escola? Não adianta nada. Não ensina como se trabalha nas roças nem nas barcaças. Escola de libertinagem, sim, era o campo com as ovelhas e as vacas. O sexo desenvolvia-se cedo. Aquelas crianças empapuçadas tinham três coisas desconformes: os pés, a barriga e o sexo. Conheciam o ato sexual desde que nasciam. Os pais se amavam nas suas vistas e vários deles viram a mãe ter muitos maridos. (...) Aos doze anos os trabalhadores os levavam a Pirangi, à casa das rameiras. Com a doença feia, viravam homens. Em vez de quinhentos réis, passavam a ganhar mil e quinhentos. (AMADO, 2011, p. 37)

Como é possível observar, a crítica tecida recai sobre as feições externas das personagens, alcançadas pelos efeitos deletérios da desumanização do trabalho, na esteira da exploração capitalista. A declaração inicial feita pelo narrador, no exercício de sua função analítica das relações que se estabelecem entre homem e ambiente, vem acompanhada de um procedimento descritivo que privilegia caracteres externos, calcado na utilização de termos que pertencem ao mesmo campo semântico, a fim de evidenciar que o rebaixamento social imputado a esse

estrato forma e deforma a configuração estética do indivíduo pobre. Não apenas em *Cacau*, mas em quase toda a obra de Jorge Amado, a estetização da pobreza reflete, assim, a materialidade das contradições de um país subdesenvolvido e desigual como o Brasil e é construída não apenas por meio do desenvolvimento de temas, objetos e figuras que guardam relações com a fealdade, mas também pelo entendimento de que o grotesco manifestado deve ser considerado a partir de uma linguagem simples e direta, sem conotações, em uma relação íntima e indissociável com os problemas sociais representados⁴. O uso da polissemia como artifício formal que estrutura o fragmento em análise produz, então, um efeito hiperbólico, fazendo com que o resultado da descrição confira um destaque exagerado à condição experimentada pelo grupo. Associada à perspectiva que invalida a singularidade da figuração individual, a dicção memorialista do narrador assegura que o modelo de representação da coletividade, sustentado pela perspectiva do *nós*, tenha precedência, em consonância à ética político-ideológica do autor. O recorte proposto, dessa forma, evidencia uma configuração que se consuma em um jogo de sobreposição de imagens e na sequência de formas semânticas que organizam, sublinham e trazem para o primeiro plano a ideia de grupo.

4. Conforme aponta Darcy Ribeiro, uma das características que singularizam essas contradições é o enorme distanciamento social que existe entre as classes sociais no Brasil. Em conformidade com a discussão proposta por esta análise, esse distanciamento também pode ser verificado a partir de uma perspectiva estética. Diz o sociólogo: “Com efeito, no Brasil, as classes ricas e as pobres se separam umas das outras por distâncias sociais e culturais quase tão grandes quanto as que medeiam povos distintos. Ao vigor físico, à longevidade, à beleza dos poucos situados no ápice – como expressão do usufruto da riqueza social – se contrapõe a fraqueza, a enfermidade, o envelhecimento precoce, a feira da maioria – expressão da penúria em que vivem. Ao traço refinado, à inteligência, enquanto reflexo da instrução –, aos costumes patricios e cosmopolitas dos dominadores, correspondem o traço rude, o sabor vulgar, a ignorância e os hábitos arcaicos dos dominados. Quando um indivíduo consegue atravessar a barreira de classe para ingressar no estrato superior e nele permanecer, pode-se notar em uma ou duas gerações seus descendentes crescerem em estatura, embelezarem-se, refinarem-se, educarem-se, acabando por se confundir com o patriarcado tradicional”. (Ribeiro, 2015, p. 158-159)

3. O NATURALISMO: IMPASSES DO MÉTODO

Nas obras de Amado, a presença do grotesco e do patológico possui estreito vínculo com as vivências das classes populares, já que funciona como símbolo que indica a prevalência do duvidoso e, ao mesmo tempo, uma tentativa de adaptação ao jugo do subdesenvolvimento. Por essa razão, atento à presença de elementos do naturalismo na obra de Amado, em 1934, em um artigo escrito para o “Jornal do Brasil”, no qual comentava o lançamento do romance, Mucio Leão assim se referiu a *Suor*:

Suor, em essência, é a repetição de um tema de Aluísio Azevedo. Aluísio estudou a vida em um cortiço carioca e com suas observações, que eram minuciosas, compôs um romance frio, em que a verdade não procurava véus para se esconder. A pobreza, a miséria de uma população comida de mazelas morais e físicas – de uma população mesclada nas cores, dúbia nos sentimentos, pervertida, às vezes na alma – ele as fixou. (LEÃO, 1934, p.8)

As características naturalistas presentes em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, inspiradas, por sua vez, no cortiço descrito no romance *L'Assommoir*, de Émile Zola, podem ser vistas, de forma atualizada, em toda a produção literária amadiana da década de 1930. Em *Suor*, a necessidade de priorizar elementos de natureza escatológica assume um caráter estético e uma finalidade literária, uma vez que é preciso denunciar a exploração do mundo trabalho, mediante a reunião de significações possíveis que podem ser extraídas da descrição da exterioridade das personagens e dos espaços observados. A concepção da degradação que traveja a estrutura da obra, então, contempla o trânsito dos seus representantes na esfera da figuração do grotesco social e de formas outras de percepção desse mundo marginalizado.

A partir da observação de questões éticas derivadas do procedimento estético que prioriza o método descritivo no processo de composição, no entanto, é possível verificar a existência de alguns impasses na forma como o indivíduo pobre é representado não apenas em *Cacau* e em *Suor*, mas em outras obras amadianas. No texto de apresentação da coletânea *Os pobres na literatura brasileira*, Roberto Schwarz já chamava a atenção para o fato de que “a situação da literatura diante da pobreza é uma questão estética radical” (SCHWARZ, 1982, p. 8), reclamada pela necessidade de se representar a realidade, levando-se em consideração a relação existente entre literatura e problemas sociais. Partindo dessa colocação, é possível verificar que o tratamento dado ao pobre e às classes menos favorecidas, na literatura, traz consigo uma necessidade de reflexão acerca dos métodos utilizados para construir a sua figuração, exigindo uma análise mais detida acerca da complexidade – ou da falta dela – na forma como essa representação é concebida. Nesse sentido, para além da discussão em torno da simples presença do pobre na literatura, parece ser mais proveitoso analisar como são elaboradas as especificidades éticas e estéticas que caracterizam o caráter das personagens que ocupam as classes subalternizadas.

Conquanto a estetização do feio e do grotesco possua legitimidade para tratar da representação da pobreza social e econômica e da marginalização características das camadas populares – uma vez que, conforme visto, trata-se de um dos aspectos da *práxis* dessa classe – é preciso estar atento para que a forma como ela é configurada não incorra no risco de transformar aspectos particulares da vida em sua totalidade. O modo estático como o método descritivo naturalista explora as anomalias e as patologias sociais, por exemplo, evidencia o impasse que pode surgir dessa óptica totalizante, já que, sob essa perspectiva, a degradação do indivíduo, que tem como produto estético mais bem-acabado as imagens que imprimem nos corpos e nos ambientes a ma-

terialidade do grotesco, é apreendida sob uma determinação fatalista e preconcebida que mostra apenas a exterioridade do objeto em análise. Para Georg Lukács, no ensaio “Narrar ou descrever”, essa forma de abordagem parece inadequada, uma vez que a ênfase descritiva evidencia apenas um lado do problema, qual seja: a capitulação total do indivíduo em face da crueldade do maquinário socioeconômico. Diz ele:

Tais escritores atenuam involuntariamente a inumanidade do capitalismo. E isto porque o triste destino que faz com que existam homens sem uma rica vida interior, sem uma viva humanidade em contínuo desenvolvimento é bem menos revoltante do que o fato de que o capitalismo transforme, dia após dia e hora após hora, em “cadáveres vivos”, milhares de homens vivos, dotados de infinitas possibilidades humanas. (...) O “realismo” moderno, baseado na observação e na descrição, tendo perdido a capacidade de representar a efetiva dinâmica do processo vital, reflete a realidade capitalista de modo inadequado, atenuando e minimizando as suas características. A humilhação e a mutilação do homem realizadas pelo capitalismo são mais trágicas; a bestialidade capitalista é mais abjeta, feroz e cruel do que podem fazer supor as imagens proporcionadas pelos melhores romancistas que adotam o método descritivo. (LUKÁCS, 2010, p.184)

Os questionamentos propostos por Lukács apontam para alguns problemas localizados na estética naturalista que, por vezes, em seu processo de crítica e denúncia social, utilizam a perspectiva estática do método descritivo, comprometendo, por essa razão, uma leitura mais dinâmica dos problemas analisados. Quando se trata da composição das personagens, constata-se que a investigação da complexidade própria do ser humano comparece de forma tímida, quase precária. Em decorrência disso, a representação da violência não avança para além da superficialidade que reside na estetização de pessoas e objetos e o resultado da espoliação, que também alcança camadas mais profundas,

subjetivas e abstratas, não é elevado ao primeiro plano da abordagem. Embora as observações do crítico se refiram à estrutura da obra em sua totalidade e não a características que dizem respeito às personagens de forma específica, é possível compreender que a humilhação experimentada pelo indivíduo, esteticamente configurada nos romances naturalistas e neonaturalistas, surge como problema porque o método descritivo capta, mecanicamente, apenas um lado da injúria sofrida e, mesmo assim, um lado que também está sujeito à dinâmica transformadora, pois, uma vez que o sistema, assim como a vida, está em constante mutação, as formas de manifestação da miséria estão sendo atualizadas continuamente.

Ajustando essas análises para a investigação da literatura amadiana, nota-se que o caráter neonaturalista manifestado em alguns aspectos das obras se expressa, sobretudo, na reprodução da condição da pobreza sob uma perspectiva engessada e, por vezes, preconcebida, que define uma personalidade padronizada para o indivíduo pobre. No caso de *Suor*, para além da finalidade social que justifica a presença de elementos escatológicos no romance, do ponto de vista da relação dinâmica entre o homem e o mundo, a insistência em tratar apenas de problemas que residem na superfície do objeto analisado ignora a complexidade das relações sociais, das quais a configuração das deformidades externas denunciadas é apenas um dos resultados. Uma vez que essa orientação descritivista, presente sobretudo na primeira parte do livro, estetiza a pobreza a partir de uma perspectiva material, as diversas faces dessa condição social são desconsideradas ou recebem um tratamento sem maior importância, já que efeitos outros da ação exploratória ora são ignorados, ora são minimizados pelo autor. Um exemplo significativo dessa constatação é a figuração da prostituta, que nas primeiras obras de Jorge Amado é quase sempre representada a partir de três elementos fixados: a beleza efêmera, a decrepitude e o fatalismo que direciona

suas vidas para uma tragicidade predestinada. Na composição da calamidade que de fato é a existência dessas mulheres pobres, características que contribuiriam para o desenvolvimento psicológico, ético, moral – humano, enfim –, cujo abordagem realçaria o significado da violência perpetrada, estão ausentes ou são tratadas sem grande profundidade⁵.

A preocupação de Jorge Amado em trazer o pobre para o centro da representação literária é inquestionável e muito da importância de sua literatura reside exatamente nisso; entretanto, *Suor* pode ser considerado um exemplo de como a opção por um método específico de composição pode comprometer o resultado da obra. Ao privilegiar a descrição de apenas um extrato da realidade observada e conferir a ele o estatuto de totalidade, o autor – ainda que não tenha sido esse o seu desejo – acentua os problemas criticados e faz com que o ser humano seja visto sob o viés do exótico, do alegórico e do idealizado, o que se torna ainda mais problemático quando a descrição é esteticamente configurada unicamente sob a perspectiva da anormalidade e da imoralidade. Um exemplo de como essa alegorização pode comprometer o programa de denúncia social é verificado na forma como o narrador configura a afetividade do homem negro e pobre em suas obras. Em *Suor*, há a construção de uma caricatura⁶ que evidencia a animalização de Henrique, trabalhador negro, valorizado apenas em seus atributos físicos e sexuais:

5. Ainda que seja construída à base da resignação, a composição de Lindinalva, em *Jubiabá*, foge a essa regra. A ironia do narrador, ao lançar luz à tragédia experimentada por Lindinalva, estabelece-se no reconhecimento de que a norma da impostura e da controvérsia regulamenta o padrão de comportamento das camadas altas, uma vez que, completamente subordinada à vontade do pai comendador e do noivo advogado, na ausência deles, a jovem deve percorrer o suplício naturalista da resignação e da degradação social. O infortúnio que tirou de Lindinalva o nome, a dignidade e os privilégios de classe, inscrito entre a prodigalidade do pai e a desfaçatez do ex-noivo, evidencia, assim, a dinâmica do utilitarismo que rege os interesses da burguesia e que imputa, sem qualquer indício de decoro, aos indivíduos sem serventia a mais completa experiência da aniquilação. Lindinalva, à medida que desce as ladeiras onde ficam os prostíbulos, vai perdendo partes do nome (era Lindinalva, tornou-se Linda e depois, apenas “Sardenta”)

6. A caricatura aqui pode mesmo ser vista como uma das formas com que o grotesco se manifesta. A partir de uma definição de Wieland, Wolfgang Kayser, em *O grotesco*,

Pois Henrique jurava que, já naquele tempo, menina de oito anos, Morena era um pecado. Os cabelos lisos e os olhos rasgados, parecendo cheios de água, diabo de olhos que o olhavam convidando para coisas feias. Havia outras. A Francisca, filha de sinhá Rosa, que era bem bonita, Lilita e Rosinha. Mas ele só via Morena. Elas andavam com os moleques, corriam com eles, furtavam frutas também. Eles espiavam-lhes as coxas e pegavam nelas, às vezes. Uma vez Henrique bateu em Jesuíno porque o mulato quis pegar nas coxas de Morena. Depois ele pegou. E uma noite, no escuro, foram mijar embolados no areal. Ele achava que aquilo (não sabia o que era em verdade) devia ser gostoso. O engraçado é que mijou mesmo nas coxas de Morena. Então disse: — Agora você é minha mulher. Tem de me obedecer. Foi assim que começou o namoro. Ele poderia dizer que foi numa noite de lua num banco de jardim, com flores e coisas ingênuas. Agradaria a muita gente. Mas não foi mesmo, era besteira dizer. (AMADO, 2011, p. 22-23)

Nessa passagem, para tratar das relações afetivas que surgem na infância da personagem, o narrador faz uso da concepção naturalista que aquilata a manifestação do desejo e a conduta ingênua da criança pelo prisma instintivo da animalização e, como resultado, coloca no mesmo nível de análise o comportamento de indivíduos pobres e animais, padronizando-o. O caráter problemático da caricaturização dos afetos de Henrique fica ainda mais evidente à medida que o narrador passa a utilizar a comparação para concluir, ao fim do trecho destacado, que há outras formas, consideradas “normais” e menos extravagantes, de se estabelecer um relacionamento amoroso. Subtende-se que a romantização que justifica a sequência de imagens como “a noite de lua”, “o banco de jardim”, “as flores” e as “coisas ingênuas” faz parte da

divide a tipologia do caricaturesco de três formas: “1 – as verdadeiras, onde o pintor simplesmente reproduz a natureza disforme tal qual a encontra; 2 – as exageradas, onde, com algum

caracterização de uma condição privilegiada reservada para a sociedade “civilizada”, na qual as relações amorosas e sexuais se encontram estruturadas a partir de uma perspectiva moral que possui na ordem, na higiene e na harmonia da beleza os seus principais fundamentos – interpretação que é, obviamente, uma grande falácia que não escapava à consciência crítica do romancista. Em contrapartida, na medida em que as relações dos pobres são tratadas como um estranhamento, caracterizado por práticas censuradas pela civilização e pela cultura dominante, a alegorização das camadas populares fica evidente, sobretudo porque o narrador postula que a história contada pela personagem assume o lugar de “verdade coletiva”. Ao conferir à excentricidade o estatuto de verdade, dessa forma, ele informa que o caso apresentado não diz respeito apenas àquela personagem específica, mas a todos os homens e mulheres que pertencem a essa classe social, já que, da forma como essa passagem é construída, Henrique se torna o representante de todo o grupo.

Conforme pode ser verificado na breve análise do caso dessa personagem, ao valorizar o caráter patológico e fisiológico que pode ser encontrado no cotidiano das classes pobres, assumindo que tais particularidades são suficientes para definir a totalidade desse estrato social, Jorge Amado, nesse aspecto, assim como alguns autores naturalistas, corre o risco de reduzir a moral do homem pobre a uma caricatura, cuja natureza estática acaba por generalizar o rebaixamento e a degradação denunciadas pelo programa social de sua obra.

4. CONSIDERAÇÕES

Sob a égide do naturalismo – e sob a influência dos modelos estéticos da literatura proletária, de igual maneira –, a representação da realidade observada nas primeiras obras do romancista baiano fica impossibilitada de alcançar a dinâmica social da vida ou de se apro-

ximar de sua complexidade⁷. Ao escrever romances que trazem para o primeiro plano da narrativa a exploração do maquinário capitalista, Jorge Amado – assim como outros escritores do chamado romance de 30 – chama para si a missão de lançar luz sobre as espessas paredes de um mundo fechado, atravessado por vicissitudes de todas as ordens, no qual o ser humano se bate contra os mais diversos tipos de espoliação. O objetivismo que enforma esse projeto de denúncia, no entanto, não aborda a fundo a degradação que deforma e aniquila o homem, pois a prioridade é dada à valorização daquilo que se encontra na superfície, como camada que reveste os espólios da violência e deixa à vista a deformação.

De uma forma geral, uma vez que as desordens da vida ficam mais concentradas em características do universo material da pobreza – como a sujeira e a decrepitude dos corpos e dos espaços, para ficar apenas em alguns exemplos –, os grotescos que residem na própria natureza controversa da sociedade brasileira posta em análise – as entranhas que preenchem e dão forma às relações de favor, ao mandonismo, à exploração do trabalhador doméstico travestida de vínculo familiar, às violências de gênero como traço herdado do colonialismo e à discriminação racial –, não recebem um tratamento crítico aprofundado. Essa problemática – para a qual, em *Suor*, é apresentada uma tentativa de solução positiva e utópica por meio da revolução socialista, e que em *Jubiabá* é enfrentada de forma mais crítica pelo autor – é agravada pelo fato de que a crueza das descrições, por vezes, possui apenas a finali-

7. O desfazimento desse modelo engessado já aparece em *Jubiabá*, romance de 1935, com a construção do caráter problemático do protagonista, Antônio Balduino; porém, alcança o grau de excelência em *Terras do sem-fim*, obra de 1943. A respeito deste romance, Álvaro Lins, um dos mais ferrenhos críticos do maniqueísmo na literatura de Jorge Amado, diz “O que devemos assinalar, em primeiro lugar, é a capacidade que agora revela Amado de colocar a sua preocupação política e social em termos de verdadeiro romance. Ele não fez nenhuma violência sobre a realidade, não a deformou para qualquer ajustamento ideológico e, assim, sob esse aspecto, obtém o leitor uma espontânea solidariedade ao espírito do seu livro”. (Lins, 1943, p. 1)

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

dade de produzir perplexidade e repugnância e, por isso, acaba perdendo relativa força em sua função literária. Assim, no modelo descritivo/narrativo proposto, ainda que o papel designado às personagens e ao espaço colabore para o realce das anomalias sociais, o foco da denúncia não deixa de se limitar apenas aos produtos doentios que a sociedade de classes é capaz de engendrar, deixando de lado, portanto, o emaranhado de circunstâncias e ações responsáveis pela forma como opera esse sistema. De um projeto literário que se pauta pelo engajamento social é esperado que o trabalho de composição evidencie a complexidade que subjaz à vida pública; do contrário, a obra incorre em problemas elementares – causados, entre outros fatores, pela ausência de uma perspectiva literária dialética – que ignoram o movimento dinâmico que rege as formações sociais, dando primazia a uma interpretação estática da realidade observada.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Joselia. **Jorge Amado – Uma biografia**. São Paulo: Editora Todavia, 2018. AMADO, Jorge. **Cacau**. Companhia das Letras. São Paulo, 2011.

_____. **Suor**. Companhia das Letras. São Paulo, 2011.

_____. **Jubiabá**. Companhia das Letras. São Paulo, 2011.

CANDIDO, Antonio. “Poesia, documento e história”. In: **Brigada Ligeira e outros ensaios**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

LEÃO, Mucio. “Registro Literário: Jorge Amado – *Suor*”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 jul. 1934.

LINS, Álvaro. “Romance do interior”. **Diário de Pernambuco**, Recife, 12 dez. 1943.

LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever”. In: **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro – formação e sentido do Brasil**. São Paulo: Global Editora, 2015.

SCHWARZ, Roberto (org). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

**A EXPERIÊNCIA DO OUTRO E AS FIGURAÇÕES
IDENTITÁRIAS EM A *DESCOBERTA DA AMÉRICA*
*PELOS TURCOS, DE JORGE AMADO***

Heloísa Prazeres

O significado da imigração árabe na literatura brasileira é objeto de narrativas de alguns autores brasileiros. Jorge Amado (1912-2001) ocupa lugar de destaque na memória do país e a sua Bahia representa variadas referências sobre legados culturais. O autor articula mundo e voz estrangeiros, em sua ficção, conforme o sugestivo título que deu à obra em estudo, *A descoberta da América pelos turcos* (1994). Contudo, alguns estudiosos consideram que ele o faça romanticamente ou adotando a visão orientalista e a mentalidade dominadora, teorizada por Edward Said (2021), e defendida com o argumento de que a tolerância e a convivência em harmonia não escondem certa perspectiva eurocêntrica (MUNA, 2016).

Sugiro, porém, que a narrativa ficcional em questão não corresponde a uma obra relacionada com a chamada literatura de exílio; o autor não é descendente de imigrantes, nem compõe retratos de exílios estigmatizados, enfrentados na nação adotiva, ou eventual resistência à sua presença, nos diferentes grupos sociais, aos quais, se integra. Bem ao contrário, Jorge Amado faz o relato de ações sobre imigrantes árabes, que, suplantando nativos, os ultrapassam na ocupação de posições não periféricas, ocupando,

ao invés, a centralidade da trama, conforme aqui se discute (cf. MIREILLE, 2014).

Para tanto, adoto as teses da cultura da *tolerância*, que conforme medievalistas, têm claras as conexões com o sistema de convivência, herdado da península ibérica. Trata-se de uma questão fulcral, hoje, e encontra-se na origem da construção da sociedade europeia (cf. NATA, 2011). Nessa perspectiva, a concepção de tolerância, neste texto, encontra-se relacionada a elementos oriundos do mundo medievo.

“A descoberta da América pelos turcos” (1994) compreende relatos, nos quais, o autor mostra como laços de parentesco, dívida e comprometimento consolidam a dimensão histórica. Aliás, heterogeneidade e dinamismo (social, linguístico, religioso, racial, etc.) são condicionantes do imaginário amadiano, plasmadas nos seus romances da terra; como se o criador buscasse “descascar os fatos”, como se expressou Graciliano Ramos (1970), pela voz de Paulo Honório, no romance São Bernardo. O autor sabe que está escrevendo história, sabe que o embaralhar de cacos não confunde o leitor, ao contrário, convida-o a uma leitura alternativa.

Nas geografias do tempo em que se desenrolaram os acontecimentos contados nessas histórias, nos textos fundamentais de Jorge Amado, delimita-se tal capacidade plural de composição de caracteres, culturalmente identitários, pela afirmação de sentidos; metáforas obsessivas e registros de memórias da conquista da terra. Nessa perspectiva, o escritor elimina o valor e a análise e imerge inteiramente em seu universo cultural, não para estudá-lo ou classificá-lo, mas para celebrar sua cultura. No ensaio *A dimensão da ética intercultural na obra de Jorge Amado*, referindo-se ao romance *Tocaia grande*, lê-se:

[...] Busca, dessa forma, figurar a possibilidade de supressão das barreiras entre indivíduos e grupos, sugerindo uma rearticulação de saberes que aposita num processo de recomposição cultural capaz de gerar uma nova identidade compósita. (GODET, 2014, p.7).

Assim, segundo suponho, Jorge Amado rompe cânones eurocêntricos, rejeita o racionalismo, e ignora o viés de aportes excludentes, encontrando na macrovisão da narrativa ficcional um lugar apropriado para interrogar, com perplexidade, a realidade que vivenciou. A aceção de memória cultural, conforme na obra se configura, associa-se à mobilização consciente do escritor como mediador das visões que comunica, conferindo historicidade ao texto, pelo entrelaçamento de ações com acontecimentos comprovadamente ocorridos. Nesse mundo literário, contextualizado por determinados valores e tradições, participa-se de uma visão totalizadora, baiana, brasileira, americana.

No lócus onde se desenrolam as ações ficcionais, as situações vividas ou recordadas transformam-se, concedendo-se à memória o papel de matriz da qual derivam sínteses e advém a mimese de modos que, sendo particulares, pessoais, também são coletivos: suas obras traduzem esse certo modo de ver que, antes, o processo transculturador (RAMA, 1982) ajudou a conceituar, rearticulando, artisticamente, a construção geral da literariedade pela composição, por exemplo, de uma linguagem literária dentro do seu marco.

Raduan Murad, um dos árabes protagonistas de “A descoberta da América pelos turcos” (AMADO, 1994) retém no relato a memória coletiva do lugar-lembrança, relativo à ficcionalidade de *Cacau, Suor, Terras do sem-fim, São Jorge dos Ilhéus, O menino grapiúna e Tocaia grande: a face obscura*. Personagens habitualmente secundários protagonizam a narrativa: o autor ilumina a face “obscura” (subtítulo do

romance), deixando falar **o outro**: o jagunço (Natário), o mascate turco (Fadul), os fugidos dos latifúndios, sergipanos, em busca da terra desocupada. Retoma, portanto, a linha testemunhal e o lócus das zonas cacaeiras, que o identificam biograficamente, fazendo a história quase como ouvinte, despido de personalidade, projetado na memória coletiva.

Aliás, o comprometimento com a celebração do *outro* e com a adoção de um ponto de vista pessoal, é aí subvertido – explorado na novela (ou romancinho baiano, conforme denominação do autor) “A descoberta da América pelos turcos” (AMADO, 1994). Aqui se reedita a versão de descoberta, pela passagem da data comemorativa (500 anos de América), pela constituição do **outro** – o árabe, “o turco”, confrontando-se a versão oficial e deslocando-se a discussão em torno dos conceitos de descoberta / conquista da América.

II

O início do século da região do cacau configura-se como o ponto zero, sobreposto pelas culturas que aí instauraram o novo mundo, tão antigo nos seus moldes. Tal feição social e ideológica transparece na linguagem. O referencial histórico-geográfico determina uma perspectiva indescarrável dos padrões populares. No ofício de dar voz a esse mundo afásico, o escritor é o único vínculo concreto que dá realidade ao que um dia foi verdade.

Riquíssimo é o caudal de apelidos da protagonista que aqui se identifica como a “Dona fea” – que entendo como alusão às Cantigas de Escárnio e Maldizer. Impossível, não referir esse contexto. Talvez para tornar relativa a estática desse universo arcaico e proverbial, a criatividade do escritor interfira com humor e picardia, transformando o certo e o ajuizado em suspeito e risível, o feio em deleitável, o desprezado em cobiçado, o outro em único, dentro do seu marco, que opera o processo de *transculturação*, na escritura de sua Descoberta da América.

A consciência da alteridade, que é pedagogicamente inscrita na obra, o lócus ficcionalizado (áreas onde nasceram vilas – Tabocas, Itabuna, Pirangí, Ilhéus), matizado por etnias e culturas distintas, propõe visões substitutivas do mundo baiano e, conseqüentemente, de sua história escrita fora da instituição. O método de criação amadiano reflete a dicção fluente das obras escritas de “déu em deu” (AMADO, 1984, p. 505). São espaços democratizados pela produtividade do escritor, que busca problematizar níveis de indagação sobre diferentes lugares sociais (condição mestiça, negra, branca, ameríndia, em relação à brasilidade; nível cultural que abarca a questão da nacionalidade).

As senhas da narrativa de *A descoberta da América pelos turcos; os sponsais de Adma* (AMADO, 1994) encontram-se nos seus títulos, e referem-se às partidas cruciais da trama: a saga do moço Jamil Bichara e do douto Raduan Murad; sua aculturação na região, e pleito de amizade com os patrícios, seus descendentes (o episódio romanesco da família Jafet), desenvolvido nos sponsais de Adma.

Disposto em dezenove partes, que semelham quadros de um auto popular, o ritmo narrativo da novela é flexível, como lances de partidas, conferindo à obra um formato de “jogo de tabuleiro”. Vastas são as alusões à área semântica de jogo, no espaço romanesco, onde também concorrem realidade e ficção: “Melhor dedicar-se a fatos comprovados, inegáveis, mesmo se a história verídica participa do milagre” (AMADO, 1994, p. 6).

Destinatários àquela diáspora do Sul do Estado da Bahia, os árabes trazem assinalado o prestígio das origens: Raduan Murad (um duplo de escritor), cujos apelidos confirmam sua autoridade e missão – professor, filósofo, luminar, estudioso da natureza humana; e o impávido por natureza, Jamil Bichara, aventureiro desbravador da mata virgem, interagindo com coronéis e jagunços sergipanos, judeus, árabes, sírios e libaneses – **todos eles brasileiros** (AMADO, 1994, grifo

nosso). O processo de aculturação de Raduan Murad, na próspera Itabuna, opõe-se ao do moço Jamil; a este ficavam reservados os confins, os carfanauns de Itaguaçu. Os protagonistas encarnam as duas metades do escritor: o cidadão do mundo e o seu vínculo de origem, telúrico e desassombrado.

Segundo supomos, como filha desta cultura grapiúna, a sabedoria secular do oriental preside a reflexão sobre o tabuleiro do destino. Ao doutor Raduan Murad cabe aconselhar, nomear, explicar; partem dele as articulações e a operação dos lances decisivos no novelo da intriga. Mas são as memórias do moço Jamil Bichara que determinam o ponto de vista da narrativa, que transcorre livremente na atemporalidade, que vai conjugando passado, presente e futuro, em hábeis soluções de avanços e retrocessos, logrados pelo domínio dos processos narrativos do escritor.

A cidade de Itabuna é o espaço urbano onde se ambienta o episódio romanesco da família Jafet. A anedota é simples, encenada por turcos aculturados e **novos brasileiros**, seus descendentes. O entrecho corre em atmosfera de farsa medieval, cujo referente é o rico repertório peninsular, como nos autos Vicentinos, “Auto da Lusitânia” (episódio da família judaica), na “Comédia do viúvo” ou na “Farsa de Inês Pereira”.

No mote da novela amadiana, lê-se: O caso, O enredado mistifório, A barganha, O conciliábulo, A refrega; ou seja: como encontrar marido patricio, para feia moça solteira, que, sendo resignado consorte, também fosse apto e capaz de salvaguarda dos negócios da família, ameaçados de bancarrota, por morte da matriarca (o armarinho “O Barateiro”). Divertido desfile de tipos contracena combinado em pares:

- O viúvo e o fantasma da sultana Sálua;
- A caçula Férida (querubim galante) e fegoso Alfeu;

- A nova rica Jamile e seu marido roceiro:
- A safada Samira e o consolado telegrafista.

Como peças ajustadas combinam e o único desequilíbrio é o veneno e os maus bofes da “Dona fea”. Controlada e previsível, pela mediação do filósofo Raduan Murad, não acontece, contudo, no episódio farsesco, a união do desbravador/negociante/ sultão, Jamil Bichara, com a ossuda e escanzelada, Adma, apesar de sua comprovada vocação para o comércio e disposição para o trabalho.

Em “La increíble y triste historia da la Cándida Eréndira e de su abuela desalmada” (1972), Gabriel García Márquez ficcionaliza a submissão da adolescente sem identidade a uma terrível descendência, num jogo simbólico confronta a jovem, América, e a antiga metrópole, Espanha; narrativa marcada pela discussão do poder do dominador. No “romancinho”, de Jorge Amado, destina-se, ao invés, ao novo brasileiro desafios e enigmas, plenamente compensados, ao final, como nos contextos antiquíssimos do Libro de buen amor, de Juan Ruiz, o arcepreste de Hita, por exemplo, onde prevalece o sentido máximo de tolerância e convivência, transformando-se o “turco” em conquistador.

Jorge Amado ressalta assim, o legítimo pertencimento dos árabes à cultura grapiúna, e cria personagens integrados à população da cidade, de maneira imperceptível. Esse entranhamento é comunicado de entrada ao leitor pelo título da obra ao sugerir que os turcos descobriram a América, o romancista sugere uma redefinição do nosso entendimento da história: reconstrói a viagem dos conquistadores colocando seus personagens no movimento contrário à trajetória de tantos imigrantes (Cf. GARCIA, 2014).

Assim, o eleito para o esposal, o prometido de Adma, a feia, tem corpo de adolescente e cabeça de **brasileiro**: “O órfão aprendera por si ao deus-dará: educação esmerada, primorosa [...] Tendo massa

nenhuma mulher é feia. - Se conhece alguma, professor, me dê o endereço, do resto eu me ocupo” (AMADO, 1994, p.78), de onde sobressai a cultura do dito popular, facilmente identificável, com a qual, como natural da região ficcionalizada, eu própria cresci testemunhando.

Ao invés, o escritor dá voz à cultura que viu nascer, numa perspectiva de registros bem-humorados da criatividade da fala popular, de acordo com o seu consolidado método de criação. As linhas tortas – leiam-se alternativas – que unem a feia e desprezada Adma ao arcanjo, herói, príncipe lanzudo dromedário Adib Barud são imprevisíveis ao tabuleiro do destino. A história reescreve-se num primoroso blefe, ao final do jogo, e o contexto subverte-se: a feia pode ser a Tetéia! Adma é o diverso livro que ao novo brasileiro é dado desfrutar, pela imposição do milagre que leva em conta a sentença de que: - certas mulheres feias são irresistíveis, uma conclusão que ecoa a elocução e a performance da cultura dos textos de cordel, voz que deixa falar a imaginação nordestina, culturalmente referida no seu texto.

Em “A descoberta da América pelos turcos”, para compreender o seu mundo, Jorge Amado articulou-o numa forma que recupera a historicidade de memórias de miscigenação. Sonhado criativamente, o projeto resume, talvez, como numa peculiar alegoria, os modos de ser da região grapiúna, mestiça, negra, branca, ameríndia e turca. Jorge Amado demonstra como, numa comunidade, o conhecimento da história confere a quem o possui, uma relação diferencial, desde que a memória outorga autoridade. No prólogo do “Romancinho”, Jorge Amado dirige-se aos nobres senhores da crítica nacional, referindo-se a certas coincidências e reiterações que o tornam “repetitivo” e “limitado”, sempre os mesmos topônimos, sempre os mesmos antropônimos (as mesmas cidades,⁷ os mesmos árabes).

Sugere-se, portanto, cumprindo a motivação inicial desta fala, que Jorge Amado deu-nos o desafio de perseguir metáforas expressadas

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

à exaustão. O que, sem dúvida, decreta a maioria de sua literatura, pois, conforme argumenta Antonio Candido (1993, p. 140-147) “é pela afirmação da memória cultural que se pode medir a estatura da arte literária de um povo”.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **A descoberta da América pelos turcos: os esposais de Adma**. Rio de Janeiro: Record, 1994.

AMADO, Jorge. **O menino grapiúna**. Rio de Janeiro: Record, 1980.

AMADO, Jorge. **Terras do sem-fim**. 63. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

AMADO, Jorge. **Tocaia grande: a face obscura**. Rio de Janeiro: Record, 1984.

CANDIDO, Antonio. O olhar crítico de Ángel Rama. *In*: CANDIDO, Antonio. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

GARCIA, Meirelli. **A representação do imigrante árabe em A descoberta da América pelos turcos, de Jorge Amado**. *Amerika* [En ligne], n. 10, 2014. Disponível: <<https://journals.openedition.org/amerika/4514>>. Acesso em: 07 ago. 2022.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **La Increíble y Triste Historia de la Cándida Eréndira y de su Abuela Desalmada**. [S.l.]: Grijalbo Mondadori Sa, 1972.

GODET, Rita Olivieri. A dimensão da ética intercultural na obra de Jorge Amado. *Thématique*, [S.l.], n.10, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/amerika/4683?lang=pt> . Acesso em: 10 ago. 2022.

PRAZERES, Heloísa. **Temas e teimas em narrativas baianas do Centro-sul**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, SECULT; UNIFACS; 2000 (Coleção Casa de Palavras. Ensaio, 19).

MUNA, Omran. Uma das mil histórias do Sharāzādo Baiano: A descoberta da América pelos turcos. *In*: OLIVEIRA NETO, Godofredo de; CHIARELLI, Stefania (org.). **Falando com estranhos: o estrangeiro e a literatura**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016. p.129-139.

NATA, Gil. **Diferença cultural e democracia: Identidade, cidadania e tolerância na relação entre maioria e minorias**. *Teses-35*, Lisboa, p. 55-75, Dez. 2011. Disponível em: https://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/179891/Tese35_WEB.pdf/8807e412-607c-4d46-96b4-fec268144a29 . Acesso em: 21 jul. 2022.

RAMA, Ángel. **Os primeiros contos de dez mestres da narrativa latino-americana: Mário de Andrade**. Sel. introd. e estudos críticos de Ángel Rama. Trad. Eliane Zagury, Carlos Augusto Correa e João da Penha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. (Coleção Literatura e Teoria Literária, 29).

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

RAMA, Ángel. **Transculturación en América Latina**. México: Editora Siglo XXI, 1982.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 13. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 9. ed. São Paulo: Martins Editora. 1964.

SAID, Edward. **A geografia imaginativa e suas representações: orientalizando o oriental**. In: SAID, Edward. **Orientalismo: O oriente como invenção do Ocidente**. 13. reimp. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia do Bolso, 2021. p. 85-114.

ANALOGIAS ENTRE NECROPOLÍTICA, COVID-19 E AS RELAÇÕES ENTRE VIDA E MORTE NA OBRA AMADIANA *CAPITÃES DA AREIA*.

Maria Angélica Rocha Fernandes

Esse texto atreve-se trazer à luz da teoria de Achille Mbembe (2018) analogias sobre matar e morrer, expressadas pelo chefe do Estado, a obra *Capitães da areia* (1937) de Jorge Amado em um momento de reflexão durante a pandemia pelo Covid-19, Achille Mbembe (2016) sob a influência de Foucault, aproximando-se de uma leitura sugerida por Giorgio Agamben (2015), em seus estudos sobre “*Necropolítica*”, reproduziu o que autor denomina como ensaio em um formato de livro que tem como capa digitais de sangue. Nessa obra o autor parte do pressuposto de “que a expressão máxima da soberania reside em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer”, razão pela qual “matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais.” Assim, “a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem e - ‘descartável’ e quem não é” (MBEMBE, 2016, p. 135).

Necropolítica (MBEMBE, 2016) é um conceito de atualidade impressionante, e serve para refletirmos sobre o caso brasileiro – de ontem e de hoje, mais precisamente sobre o momento de repressão de 1932, vivido por Jorge Amado. Revisitamos esse cenário da ditadura no Brasil e a perseguição às artes pelo importante conceito de Mbembe (2016) da Necropolítica onde as formas de soberania, cujo projeto

central não é a luta pela autonomia, mas a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações, estão longe de ser um pedaço de insanidade prodigiosa ou uma expressão de alguma ruptura entre os impulsos e interesses do corpo e da mente.

Pertinente a um projeto como esse é a discussão de Hegel da relação entre a morte e o “tornar-se sujeito”. A concepção da morte, para Hegel, está centrada em um conceito bipartido de negatividade. Primeiro, o ser humano nega a natureza (negação exteriorizada no seu esforço para reduzir a natureza a suas próprias necessidades); e, em segundo lugar, ele ou ela transforma o elemento negado por meio de trabalho e luta. Ao transformar a natureza, o ser humano cria um mundo; mas no processo, ele ou ela fica exposto (a) a sua própria negatividade. Sob o paradigma hegeliano, a morte humana é essencialmente voluntária. É o resultado de riscos conscientemente assumidos pelo sujeito. De acordo com Hegel, nesses riscos o “animal” que constitui o ser natural do indivíduo é derrotado. (MBEMBE, 2016, p. 125)

Mbembe (2016, p.125) pensa que o ser humano verdadeiramente “torna-se um sujeito” – ou seja, separado do animal, na luta e trabalho pelos quais ele ou ela enfrenta a morte (entendida como a violência da negatividade). É por meio desse confronto com a morte que ele ou ela é lançado (a) no movimento incessante da história. Tornar-se sujeito, portanto, supõe sustentar o trabalho da morte, nenhum menino nasce na rua, são poucos os que nascem na rua. É uma fragilidade da estrutura familiar, exatamente como era nos anos 1930, posta na obra de Jorge Amado.

Após apresentar uma leitura da política como o trabalho da morte, Mbembe (2016) trata também da soberania, expressa predominantemente como o direito de matar, ousado fazer uma analogia com o presi-

dente Bolsonaro, que em 2018 defendeu em sua campanha o direito do uso de armas, o direito soberano de matar quem o ameaça, como repetiu em 2020 na pandemia do Covid-19, discursos inconcebíveis de quem “poderia” morrer, sinaliza que considera a pandemia do novo coronavírus, pauta secundária no país — chegou a equiparar a crise econômica à sanitária e disse diversas vezes que o Brasil tem outros problemas a resolver, o presidente não arrefeceu sua posição nem com a escalada de mortes no país, que já ultrapassam 684 mil, utilizou termos impróprios como: “gripezinha” ou “o que eu posso fazer”, e afirmou ainda que existia uma “histeria” em relação à crise da covid-19, disse também ao ser indagado sobre os dados: “E daí? Lamento. Quer que eu faça o quê? Eu sou Messias, mas não faço milagre...” – Falas e atitudes como essa do presidente Bolsonaro fazem:

[...] uma extrapolação biológica sobre o tema do inimigo político, na organização da guerra contra os seus adversários e, ao mesmo tempo, expondo seus próprios cidadãos à guerra, o Estado nazi é visto como aquele que abriu caminho para uma tremenda consolidação do direito de matar, que culminou no projeto da “solução final”. Ao fazê-lo, tornou-se o arquétipo de uma formação de poder que combinava as características de Estado racista, Estado assassino e Estado suicida. (MBEMBE, 2016, p. 128)

Essas ações de um Estado suicida demonstram trajetórias pelas quais o estado de exceção e a relação de inimizade tornaram-se a base normativa do direito de matar. Em tais instâncias, o poder (e não necessariamente o poder estatal) continuamente se refere e apela à exceção, emergência e a uma noção ficcional do inimigo. Resta-nos saber: quem é o inimigo? Os intelectuais, as artes, os idosos, os militantes da esquerda política do país, os meninos de rua? Ou todos, que merecem o exílio, a cadeia, a doença, a morte?

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

Essa noção ficcional do inimigo é um dos aspectos sociais e políticos interessantes da obra de Jorge Amado, a soberania e necropolítica, termo que não existia na época da escrita da obra, é como o futuro dos menores abandonados vai sendo traçado ao longo do enredo do romance *Capitães da Areia* (1937), o meio não serve somente para explicar como eles se tornaram delinquentes, mas para traçar o futuro que os espera. Isso não significa que todas as crianças terão o mesmo destino. O autor sabe explorar as nuances da vida de cada personagem para criar um futuro para cada um, como se tudo já estivesse tratado e acertado, somente à espera de acontecer.

Cecília Amado, cineasta, neta de Jorge Amado, escolheu *Capitães da areia* pelo potencial cinematográfico do livro e a força daquela história que leu aos 14 anos. Nesse seu filme de estreia, percebe-se de imediato que o ponto forte desta versão de 2011 são os personagens e o elenco que os interpreta. O elenco foi selecionado em 22 ONGs que trabalham com arte-educação em Salvador. Depois de entrevistar 1200 jovens, chegaram aos 12 finalistas que tiveram 2 meses de oficinas preparatórias em um grupo de 90 adolescentes pré- selecionados¹. Uma vez escolhidos foram mais 2 meses de ensaios até o início da filmagem. O filme, como a obra impressa, tem foco social, de tirar essas crianças da invisibilidade. O descaso social com os meninos de rua é a tônica da adaptação. Na maioria das cenas, esse abandono é abordado, seja por meio da reflexão dos garotos ou da dos adultos que estão a seu lado. Na cena “As Luzes do Carrossel”, que compõem livro e filme, aparece o bando poeticamente, conhecido pela periculosidade, esbaldando-se ao brincar em um velho carrossel. Todos os “capitães” divertem-se ingenuamente no velho brinquedo. Podemos fazer um contraponto à opinião vigente na alta sociedade baiana em relação ao grupo. Essa situação se

1. Dados retirados da página <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/07/neta-de-jorge-amado-leva-capitães-da-areia-para-o-cinema.html>, escrita em 06/07/2010 e acessada em 12 de abril de 2021

contrapõe à visão de que os garotos eram bandidos sem recuperação, que deveriam ser tratados de forma desumana no reformatório. Nessa passagem a cineasta tenta mostrar a essência dos personagens do livro, que cada um membro do bando é apenas uma criança socialmente desamparada, vítima de um Estado opressor, que decide quem figura na guerra e na política, quem são os responsáveis pelo racismo, homicídio e suicídio, a percepção da existência do outro como um atentado contra minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforça a decadência social, excludente e homicida, reconheço essa percepção em Mbembe:

Ao potencial para minha vida e segurança, é um dos muitos imaginários de soberania, característico tanto da primeira quanto da última modernidade. O reconhecimento dessa percepção sustenta em larga medida várias das críticas mais tradicionais da modernidade, quando lidam com o niilismo e a proclamação da vontade de poder como a essência do ser; com a reificação, entendida como o “devir-objeto” do ser humano; ou ainda com a subordinação de tudo à lógica impessoal e ao reino da racionalidade instrumental. (MBEMBE, 2016, p. 129).

Se as relações entre vida e morte, a política de crueldade e os símbolos do abuso tendem a não se distinguir nas periferias das cidades, é notadamente na ideia de segurança que o Estado “justifica” sua soberania ainda hoje, sacrificando os subordinados e intelectuais, que, após a chamada Intentona Comunista, tentativa de levante liderada pelo capitão do Exército Luís Carlos Prestes em 1935, o governo passou a perseguir não apenas membros do Partido Comunista Brasileiro (PCB), como intelectuais associados (corretamente ou não) à ideologia de Moscou. Essa foi/é a política, ou necropolítica instaurada no Brasil Política neste caso, não o avanço de um movimento dialético da razão. A política só pode ser traçada como uma transgressão em espiral, como

aquela diferença que desorienta a própria ideia do limite. Mais especificamente a política é a diferença colocada em jogo pela violação do tabu. (MBEMBE, 2016, p. 127).

No caso da pandemia, a morte se alastra a todos, de forma muito rápida, há uma “política da morte” potencializada e generalizada. Estamos suscetíveis ao vírus - tanto para sermos infectados por ele quanto para transmiti-lo. E, também, suscetíveis à instauração de um regime ditatorial, como no Estado Novo, imposto em 1937 por Getúlio Vargas, desde os seus preparativos e descrito no livro *Os subterrâneos da liberdade* (1954). O engajamento do romance adota um teor realista que talvez tenha a pretensão de sinalizar a história brasileira, fomentando à tomada de posição.

Assim sendo, combinando política e arte de *Os ásperos tempos* (primeiro romance da Trilogia *Os subterrâneos da liberdade*) foi decisiva na ficção de Amado, a obra traz uma literatura engajada, que procurou atuar em seu momento histórico, os romances desse período pretendem ser também exemplo documental de luta. Nessa trilogia, Amado abandona a paisagem e os personagens baianos, centrais em sua ficção. A Bahia deixa de ser seu *locus* e o autor dá espaço a São Paulo, cenário principal das ações, palco daqueles que apóiam o regime, assim como de seus opositores e das forças econômicas dominantes².

Amado (2001) conta detalhes da repressão ao Partido Comunista Brasileiro, das censuras, torturas e prisões, o próprio Jorge Amado foi preso duas vezes no período, fazendo na ficção uma crônica histórica daquele momento conturbado da política brasileira. O livro foi escrito no exílio, depois que, em 1948, o registro do Partido Comunista foi cancelado e o mandato parlamentar de Jorge Amado, cassado. O escritor mudou-se então para Paris. Sua mulher, Zélia Gattai, e o filho do casal,

2. Dados retirados do posfácio do livro *Os subterrâneos da liberdade* | *Os ásperos tempos Romance*, 1954 | Posfácio de Daniel Aarão Reis

João Jorge, juntaram-se a ele em seguida. O romancista foi obrigado a deixar também a França, transferindo-se para Praga, na Tchecoslováquia, onde se instalou com a família no Castelo dos Escritores, antiga residência aristocrática transformada em sede da intelectualidade comunista, onde começou a escrever a obra em 1952, depois o golpe militar de 1964 foi seguido de uma sistemática repressão aos artistas e intelectuais brasileiros, fazendo emergir no campo cultural uma série de iniciativas pautadas pela oposição política à ditadura³.

A obra *Capitães da areia* (1937), incinerado em uma fogueira insólita “necropoliticamente”, em frente da praça pública na Cidade Baixa de Salvador, a poucos passos do Elevador Lacerda e do atual Mercado Modelo. A fumaça subia à então Escola de Aprendizes de Marinheiro. Militares e membros da comissão de buscas e apreensões de livros, grupo nomeado pela Comissão Executora do Estado de Guerra do governo, assistiam ao “espetáculo”⁴. Podemos pensar que o fogaréu foi um símbolo dramático do combate ao Comunismo como definiram as autoridades do recém-instalado Estado Novo de Getúlio Vargas. No ano de 1937 foram queimadas mais de 1,8 mil obras de literatura consideradas simpatizantes do comunismo. Mais de 90% dos exemplares incinerados, recolhidos nas livrarias de Salvador, eram de autoria de Amado, de cunho marcadamente social, sob o novo regime. *Capitães da Areia* (1937) constitui uma crítica à desigualdade, que tratava os meninos de rua como vítimas, em vez de tratá-los como delinquentes e malandros, não surpreende que a obra tenha engrossado desde o início a longa lista de obras censuradas, além disso, Jorge Amado era filiado ao PCB – tendo sido preso duas vezes por essa razão. Apesar

3. Os dados foram coletados da página web de Jorge Amado, disponível em <http://www.jorgeamado.com.br/obra>. Acessada em 14 de abril de 2021, às 21h10.

4. Fato noticiado pela imprensa da época e republicado na web page <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/capitães-da-areia-o-dia-em-que-o-estado-novo-queimou-um-dos-maiores-classicos-da-literatura-brasileira.ghtml>, em 26/11/2017. Acessado em 15 de abril de 2021, às 13h10.

do governo intentar contra a divulgação da obra, *Capitães da Areia* se tornou, 80 anos após o lançamento, um clássico da literatura nacional, uma denúncia longeva de um fracasso social que continua atingindo as cidades brasileiras. Menores brasileiros continuam sobrevivendo nas ruas, expostos a todo tipo de violência e sem contar com direitos e garantias básicos. Sabe-se hoje que muitos corpos desaparecidos na época do Estado Novo eram de intelectuais que faziam da arte sua forma de resistência, essas pessoas eram presas, torturadas, assassinadas, como forma de apagar a história e eliminar evidências dos crimes. Os parentes não puderam ter os rituais da morte, como velórios, enterros, missas.

Os corpos das vítimas do covid-19 não tiveram/têm também esses protocolos. A morte habita todos os territórios onde um ser humano se encontra. E os discursos recentes do presidente Bolsonaro e seus representantes ratificam a necropolítica vivenciada nos tempos idos e emergente no momento atual. Mbembe (2016) reconfigura profundamente as relações entre resistência, sacrifício e terror, demonstra que a noção de biopoder é insuficiente para dar conta das formas contemporâneas de submissão da vida, ao poder da morte. Infelizmente, o necropoder embaralha as fronteiras do real e fictício, cria cemitérios onde as flores perdem o viço e tantos sujeitos apodrecem, os “capitães” que mandam, não são os de areia, eles estão no poder e matam!

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. Livraria JOSÉ' OLYMPIO Editora. Rua Ouvidor, 110 c 1. ° de março, 13. RIO DE JANEIRO, 1937.

_____. **Discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras** Disponível em <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.html>. Acesso em 18 Junho de 2012.

ARENDDT, Hannah. **A Crise Na Educação**. Publicado em versão alemã em *Fragwürdige Traditionsbestände im Politischen Denken der Gegenwart*, Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1957.

BELIAKOVA, Elena. **Jorge Amado e a literatura brasileira na Rússia**. Disponível em: Referência eletrônica Elena Beliakova, «Jorge Amado e a literatura brasileira na Rússia», *Amerika* [Online], 10 | 2014, posto online no dia 22 junho 2014, consultado em 05 novembro 2018. URL: <http://journals.openedition.org/amerika/4546>; DOI: 10.4000/amerika.4546. Acessado em 1º/11/2018, às 19h45.

_____. Jorge Amado como locomotiva das relações literárias russo-brasileiras em italiano e português. **Rivista Cultura e Società** (A. VII, n. 15 de janeiro a outubro de 2018) <http://www.sarapegbe.net/index.php>. Acessado em 04/11/2018. às 23h35.

_____. Monografia “**Amado Russo, ou Literatura Brasileira na Rússia**”. - Moscou.: Instituto da América Latina, 2010. - 224 p.

_____. O papel da tradução nos contatos literários internacionais. **Belas Infieis**, v. 1, n. 2, p. 99-104, 2012.

FOUCAULT, Michel. *L'œil du pouvoir*. In: _____. *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 2001

_____. **Entretien avec Michel Foucault**. In: *Dits et Écrits II*. Paris: Gallimard, 2001a.

_____. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. **O Brasil Best Seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

_____. (Org.) **Caderno de leitura: A literatura de Jorge Amado**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

_____. Uma Leitura de Jorge Amado: Dinâmicas da Identidade Nacional. In: **Diálogos Latino americanos**. n. 005. Ed. Universidade de Aarhus. Latino Americanistas, pp.109-133, Aarhus, 2002.

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

MBEMBE, Achille. Arte & Ensaios | revista do ppgav/eba/ufrrj | n. 32 | dezembro 2016.

_____. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018. 80 p.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Cruel Pedagogia do Vírus**. Coimbra: Edições

Almedina, S.A., 2020.

_____. **O futuro começa agora: Da pandemia à utopia**. Boitempo Editorial; 1ª edição, 2021

_____. **A pandemia foi o primeiro grande ensaio a nível global de como se pode controlar populações**. Entrevista com Isabel Tavares. SAPO24. 10 de março de 2021.

REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA SALVADOR DE JORGE AMADO: O TRABALHO DE GANHO COMO ESTRATÉGIA DE SOBREVIVÊNCIA

Maria Lívia Ferreira dos Santos

Márcia Rios da Silva

1. INTRODUÇÃO

Como singularidade, a proposição aqui apresentada 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 territórios da cidade da Bahia de Jorge Amado. Apesar da vasta fortuna crítica do escritor, 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.

A obra eleita para o presente estudo o romance *Os pastores da noite* (1964), apresenta uma discussão 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. Como nos fala Amado (2009), no trecho a seguir:

Era uma gente necessitada, eram os mais 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 esperança. Ao contrário, superavam sua mísera condição e sabiam rir e divertir-se. Subiam as paredes das casas de sopapo, das 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 a festa dos orixás, os berimbaus para a brincadeira de Angola, a caçoeira (AMADO, 2009, p. 200).

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, Filó, Tibéria, Ótalia e Dalva são algumas delas. Mulheres que diziam à cidade e revelavam qual o lugar de suas experiências. É possível perceber no autor preocupação em figurar essas representações. Sujeitas que se tornam agentes políticos de transformação, ao operarem acontecimentos simbólicos e afetivos nos territórios de Salvador. Autores como Rogério Haesbaert Costa (1997), Walter Fraga Filho (2006), Angela Davis (2016), Bruno José Rodrigues Durães (2006), Luiz Paulo Jesus de Oliveira (2005), nos convidam a reflexões significativas na busca por compreender a cidade daquela época, mas, também a cidade de agora. No presente texto, problematizamos o lugar social de mulheres que antes, mas, sobretudo, no pós-abolição, precisaram ressignificar espacialidades, criando estratégias possíveis de sustento e sobrevivência através da informalidade e do trabalho de ganho nas ruas.

2. HERANÇA DA ESCRAVIZAÇÃO: INFORMALIDADE E PRECARIZAÇÃO PELAS RUAS DA CIDADE

Estudos mais recentes têm observado relações nos modos de existência de pessoas escravizadas, antes e depois da abolição. Entre elas estão estratégias, hábitos, identidades, projetos individuais e coletivos gestados anteriormente à “suposta” abolição da escravatura e que

reverberaram no pós-abolição. Observam-se relações de solidariedade e a composição de circuitos familiares que foram tecidos entre pessoas escravizadas, atravessarem os séculos e consolidarem-se como mecanismos de resistência. Pesquisadores, cientistas e estudiosos têm empenhado esforços para reconstituir “trajetórias” individuais e coletivas de libertos a fim de compreenderem seus projetos de vida, suas visões de liberdade e do mundo do trabalho. A obra *“Encruzilhadas da liberdade: Histórias de escravos e libertos na Bahia (1870-1910),”* do escritor Walter Fraga Filho, publicada em 2006, ilustra bem essa tendência. Nessa direção, o autor afirma:

Sustento que os recursos materiais e simbólicos das comunidades, formados durante a escravidão, foram fundamentais para a concepção de estratégias de sobrevivência após o fim do cativeiro, sobretudo quando os ex-escravos buscaram alargar alternativas de vida dentro e fora dos antigos engenhos (FRAGA, 2006, P. 25-26).

Já no final do século XIX, o Recôncavo Baiano, densamente povoado e até então economicamente palpável devido à presença de muitos engenhos, começa a conhecer os reflexos da crise açucareira e das transformações institucionais que ocorriam no país. A região contava com escravizados crioulos que, ao longo dos anos, tinham formado família, tecido uma vasta rede de relações, ou seja, desenvolvido múltiplas estratégias de sobrevivência. “Além do trabalho no ganho, na criação, caça e pesca, os escravos podiam produzir a própria subsistência em pequenas parcelas de terras” (FILHO, 2006, p. 42).

Com a diminuição gradativa do número de escravizados na região, crescia a preocupação da classe senhorial. Para contrabalançar, contratavam migrantes, alugavam trabalho escravo e remuneravam o trabalho extra, além de demonstrar generosidade distribuindo alimentos e roupas entre seus cativos. Ainda segundo (FRAGA, 2006), entre os

“roceiros cativos”, cresceu um sentimento de direito sobre as roças, gerador de conflitos, mas também, expectativas de liberdade. Nas décadas de 1870 e 1880, o questionamento do domínio senhorial cresceu tanto entre os escravizados quanto no campo jurídico, relembra o autor:

As leis emancipacionistas que ampliaram as possibilidades de alforria, a perda de legitimidade da escravidão e a crescente influência do abolicionismo combinaram-se e interagiram de variadas e imprevisíveis maneiras com as iniciativas dos escravos”, relembra o autor (FRAGA, 2006, p. 56).

Entre os sentimentos e expectativas dos ex-escravos, pode-se indicar o forte desejo de distanciar-se do passado escravista, que se expressava em palavras e ações, consideradas “atrevidas” e “insubordinadas” pelos ex-senhores. Para estes, os egressos do cativeiro estavam contagiados pelo “entusiasmo”, “deslumbramento” e “embriaguez”, além de confundirem liberdade com igualdade. Velhas acusações emergiam contra os libertos, como a de não estarem preparados para a liberdade, de serem inclinados à indolência, à preguiça, aos vícios e às paixões. Nesse sentido o autor coloca: “os projetos de liberdade e os esforços que fizeram para se distanciar do passado estavam fundamentados em experiências de lutas travadas contra a própria escravidão” (FRAGA, 2006, p. 140).

A Abolição acelerou os processos de mudança nas relações cotidianas nos engenhos. Os ex-escravos negavam tudo o que lembrava o passado, o tempo de escravidão, a exploração do ritmo de trabalho, o autoritarismo senhorial, a velha disciplina, as exaustivas jornadas de trabalho, as rações diárias e o trabalho sem remuneração; os senhores, por sua vez, sentiram-se impotentes para resgatar a submissão sobre os ex-escravos e desconfortáveis para negociar as condições de trabalho livre. O tempo pós-abolição foi marcado por intensas negociações voltadas para as novas relações de trabalho. Os ex-senhores apostavam, em primeiro lugar, no figurino paternalista, depois importaram trabalhado-

res europeus e asiáticos, e por fim nos “braços nacionais” para realizar a transição para o trabalho livre; os ex-escravos, com a experiência do cativo, tinham critérios para discernir o “justo” do “injusto” nos contratos de trabalho (FRAGA, 2006).

Todas essas movimentações que articulam conflitos, disputa por poder, espaço e representatividade, têm como objetivo, reivindicar outras possibilidades de existir e atuar espacialmente, ao organizarem seus territórios. A compreensão a respeito do conceito de território para Haesbaert Costa (1996) vai além da noção de domínio e poder. O autor opta por apresentar a perspectiva da dimensão simbólica e identitária, que se apoia na observação do espaço e o seu caráter de identidade social.

Ainda sobre a noção de território, pode ser entendido a partir das relações de pertencimento por um indivíduo ou por uma comunidade. Lobato Corrêa é um outro autor que nos provoca a pensar a respeito e assegura suas concepções de território, fundadas na dimensão identitária, corroborando com Haesbaert Costa para ampliar o diálogo para questões além da visão do poder.

Perda do território apropriado e vivido em razão de diferentes processos derivados de contradições capazes de desfazerem o território”, e a re-territorialidade como a “criação de novos territórios, seja através da reconstrução parcial, in situ, de velhos territórios, seja por meio da recriação parcial, em outros lugares, de um território novo que contém, entretanto, parcela das características do velho território (CORRÊA, in: SANTOS 1996, p. 252).

Alguns ex-escravagistas, diante do fracasso da política paternalista e das negociações, adotaram medidas drásticas para manter os ex-escravos nas propriedades e no trabalho da lavoura de cana; outros favoreceram o acesso à terra e a vários benefícios.

Assim, no curso dos anos que se seguiram à abolição, os libertos buscaram ampliar as atividades independentes da grande lavoura de cana, cultivar gêneros de subsistência nas roças e vender o excedente nas feiras locais, diminuir o ritmo de trabalho, negociar melhor remuneração, enfim, forjar condições de vida que os distanciassem do passado de escravidão” (FRAGA, 2006, p. 238-239).

A inserção dos ex-escravos no meio urbano, especialmente, em Cachoeira, São Félix e Salvador, foi um dos caminhos percorridos pelos libertos para sobreviver e encaminhar a vida. Os Pastores da Noite (2009), testemunha esse movimento vivido ainda no século XX:

A notícia trazida por Deusdedith foi logo confirmada e ampliada. Barraqueiros voltando de compras em Santo Amaro, viajantes de Cachoeira, marítimos de Madre Deus: de todos os recantos do Paraguaçu chegavam novas de estarrecer. O idílio do cabo cobria com um lençol de ternura a Bahia de Todos os Santos, as cidades e povoados por onde passavam os nubentes e eram vistos, mãos nas mãos, olhos nos olhos, as bocas abertas em riso alvar e feliz, indiferentes à paisagem, ao clima e aos habitantes (AMADO, 2009, p. 33).

Para além dos temores das elites e das preocupações repressivas das autoridades policiais, é necessário pensar a movimentação geográfica do período a partir dos referenciais dos libertos”, observa:

Os ex-senhores viam essa movimentação como desorganização do trabalho; os ex-escravos, como possibilidade de recomeçar a vida. Registros cartoriais, a relação de entrada e saída do Hospital da Santa Casa de Misericórdia de Santo Amaro (1906-1911) e o livro de Matrículas de Criadas Domésticas de Salvador (1887 e 1893) ajudam o autor a entender as razões e significados dessa movimentação. O trabalho feminino concentrou-se no setor doméstico, principalmente em Sal-

vador, onde a Câmara, em 1886, tomou medidas para regulamentá-lo. Os homens se voltaram para profissões urbanas autônomas e para o comércio ambulante (FRAGA, 2006, p. 314).

Costa (1997) nos chama atenção para esses processos de movimentação, que assim como os conceitos de desterritorialização e reterritorialização, evidenciam dinâmicas territoriais no sentido das apropriações, perdas e novas reapropriações, conferindo uma atitude dinâmica e complexa no jogo das relações de influência e poder e de suas dimensões simbólicas. Essa percepção se aproxima ao enquadrar determinados grupos identitários e suas relações sejam de conflitos ou conciliação, como exemplo desses grupos identitários podemos citar as comunidades quilombolas, os traficantes de drogas, comunidades ribeirinhas e eclesíásticas.

A dimensão da história no contexto da territorialização – dimensão espaço-temporalidade – se realiza na prática cotidiana dos grupos que estabelece vínculos com os de dentro e os de fora, os “nós” e os “outros”, que dentro do plano do vivido, sentido, percebido e concebido, produz o conhecido e o reconhecido (SOUZA e PÉDON, 2007, p.132).

Observamos até aqui o movimento político e social que transbor-da o campo do domínio e das relações de poder e apresenta-se imbricado com a questão da identidade em suas múltiplas interfaces como as dimensões simbólicas, as quais constituem uma lógica de constituição e explicação dos territórios como a ideia de simbologia que cria códigos, valores e que estes estão de modo complexo materializados no cotidiano das mulheres que ao viverem o pós- abolição, se organizavam para sobreviverem a esta nova, mas, muito diferente, configuração socioespacial.

3. O TRABALHO DE GANHO COMO ESTATÉGIA DE SOBREVIVÊNCIA

Jorge Amado nos acusa que a informalidade recai sobre a gente preta da Bahia, criando marinheiros, estivadores, quituteiras, vendedores ambulantes de todas as ordens. Malandros, capitães da areia, prostitutas que, ao serem marginalizados, são lançados para os “cantos” da cidade, produzindo vida, estórias, canção, amizade e resiliência. Proporcionalmente, as mulheres negras sempre trabalharam mais fora de casa do que suas irmãs brancas. O enorme espaço que o trabalho ocupa hoje na vida das mulheres negras reproduz um padrão estabelecido durante os primeiros anos da escravidão. Jorge Amado, figura o destino posto, em função da ausência de um processo de reparação no pós-abolição:

Era uma gente necessitada, eram os mais 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 esperança. Ao contrário, superavam sua mísera condição e sabiam rir e divertir-se. Subiam as paredes das casas de sopapo, das 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 a festa dos orixás, os berimbaus para a brincadeira de Angola, a caçoeira (AMADO, 2009, p. 200).

Como escravas, essas mulheres tinham todos os outros aspectos de sua existência ofuscados pelo trabalho compulsório. Aparentemente, portanto, o ponto de partida de qualquer exploração da vida das mulheres negras na escravidão seria uma avaliação de seu papel como trabalhadoras. O sistema escravista definia o povo negro como propriedade. Já que as mulheres eram vistas, não menos do que os homens, como

unidades de trabalho lucrativas, para os proprietários de escravos elas poderiam ser desprovidas de gênero (DAVIS, 2016).

Ainda segundo Angela Davis (2016), nas palavras de um acadêmico, “a mulher escrava era, antes de tudo, uma trabalhadora em tempo integral para seu proprietário, e apenas ocasionalmente esposa, mãe e dona de casa”. A julgar pela crescente ideologia da feminilidade do século XIX, que enfatizava o papel das mulheres como mães protetoras, parceiras e donas de casa amáveis para seus maridos, as mulheres negras eram praticamente anomalias. Embora as mulheres negras desfrutassem de alguns duvidosos benefícios da ideologia da feminilidade, não raro presume-se que a típica escrava era trabalhadora doméstica, cozinheira, arrumadeira ou mammy na “casa grande”.

Na Salvador de Jorge Amado, a divisão social do trabalho guarda, em si, a culpa por uma série de anomalias urbanas, tais como a segregação socioespacial, fome, falta de acesso à educação, moradia e saúde. O passado escravagista de Salvador deixa marcas espaciais que moldam cartografias e a dinâmica do centro da cidade no pós-abolição, como observa Durães (2006, p. 12):

Surge de uma classe incipiente neste período, a qual denominamos de classe dos subalternos. Uma classe pós-escrava e pré-operária, isto é, composta por grupos de trabalhadores livres, que já não viviam mais sob a égide das relações escravistas, não viviam mais na lida com o controle senhorial (não diretamente). Mas que também não se constituía ainda como trabalho livre assalariado, o qual irá surgir, via trabalhadores imigrantes e alguns libertos, em período similar, mas que só irá tomar pulso na Bahia nos primeiros anos do século XX.

Assim, temos, como parâmetro central desse estudo, a compreensão da informalidade (do trabalho de rua) como um fenômeno em expansão, mas que, todavia, é criticado e colocado em segundo pla-

no, principalmente pelo poder público (municipal, estadual e federal), sendo tratado muitas vezes como casos de polícia ou, no jargão mais comum, como marginais e infratores (sonegadores de impostos). Ser tratado como caso de polícia e como infrator era tão comum no século XIX nas ruas de Salvador como é na atualidade (DURÃES, 2006). Magalhães apud Gomes (2011, p. 57) aponta essa parte da distribuição de serviços entre uma mão-de-obra majoritariamente escravizada:

No século XIX, bastava estar trafegando pelas ruas para ser punido, controlado, perseguido ou apreendido sob as acusações de vadiagem e desordem. Bastava vagar sem destino ou não estar matriculado em algum dos cantos espalhados pela cidade. No momento atual (século XXI), esta realidade mudou. Não se prendem mais, cotidianamente, trabalhadores de rua, mas, tomam-se seus meios e instrumentos de trabalho, sua mercadoria, dizendo-se que determinada rua não é rua para camelô, ou, que já passou do horário de venda, ou, que não existem mais licenças para trabalhar, ou, qualquer outra desculpa.

Os cantos a que me refiro não eram músicas toadas em festas ou folias na cidade. Na verdade, eram os espaços delimitados e constituídos para os homens (e mulheres) das ruas trabalharem, ou melhor, concentrarem-se aptos à espera de trabalhos. Eram, normalmente, esquinas movimentadas da cidade (DURÃES, 2006).

Moleques, feirantes, choferes, baianas de tabuleiro, espalharam-se pelas redondezas, colocaram-se em pontos estratégicos, cobrindo por completo os itinerários por onde Martim podia chegar, inocente e risonho, de consciência tranquila (AMADO, 1964, p. 72).

O universo urbano da Salvador atual é regido por um conjunto de elementos históricos e sociais que a fizeram regida por uma lógica perversa, excludente, controladora e que lança inúmeros sujeitos na informalidade:

A condição de informalidade é [...] permanente porque as possibilidades de inserção ou re-inserção no núcleo estruturado do mercado de trabalho tornam-se mínimas no contexto de desregulamentação e flexibilização do trabalho, principalmente, para os trabalhadores informais mais velhos e menos escolarizados. Sendo assim, o mundo do trabalho informal se configura como a única alternativa plausível para fugir do ‘estigma social’ do desemprego e assegurar a reprodução dos homens e mulheres ‘sem emprego’. Por outro lado, os riscos, as incertezas e a instabilidade das condições de trabalho nas ruas combinadas com a esperança de ter um emprego com carteira assinada fazem com que a condição permanente do trabalhador informal seja vivenciada sob o signo do provisório (OLIVEIRA, 2005, p. 226).

De presença imponente, regularmente marcada, as ganhadeiras ou quituteiras, apesar de nem sempre serem nomeadas por Jorge Amado, participam, proximamente das suas histórias. Elas também desenham, por muitas vezes, a rotina econômica, simbólica e socioespacial da cidade: As ganhadeiras comercializavam iguarias africanas e produtos alimentícios como legumes, frutas, peixes, carnes, doces e gêneros de mercearia em geral.

Viera Agripina de Oxumarê, vendedora de mingau na ladeira da Praça, grande e formosa mulher, cor de cobre, perfeita de corpo. Seu santo descia em qualquer terreiro desde o desaparecimento do Candomblé da Baixada, onde seu Oxumarê gritara o nome doze anos antes, sendo ela menina. Era essa formosa Agripina um portento na dança, dava gosto vê-la com o santo, a dançar com o ventre rastejando na terra, serpente sagrada (AMADO, 1964, p. 173).

Pensando-se na forte presença dos afazeres de rua e no desenvolvimento histórico e social da cidade de Salvador, marcada pelo trabalho escravo, existente ainda no século XX, surgem reflexões que indicam

semelhanças dessas práticas laborais, tão presentes na referida cidade, com a escravidão. Opressão, lutas, revoltas, sofrimento, alegria e liberdade: as ruas de Salvador são o espaço principal para esses acontecimentos nos séculos XIX e XX. Cidade porto, de topografia acidentada e falha geológica, marco significativo para a sua divisão em cidade alta e cidade baixa. Descritas pelos viajantes de forma negativa, como cidade suja, sem infraestrutura, com esgoto a céu aberto, lixo pelas ruas, moradias insalubres, maus cheiros, urbe mal drenada, além de dispor de uma pavimentação ruim e pouca iluminação, a despeito de tudo isso a cidade cria polos de resistência, cultura, religiosidade e beleza (REIS, 2000). Jorge Amado sempre referenda a dinâmica de luta e capacidade de resiliência do povo, na Salvador lida por ele.

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. Tinham o corpo curado, eram duros na queda. E não contentes com viver, ainda por cima viviam alegremente. Quanto mais difíceis as coisas, mais riam eles, e os sons dos violões e das harmônicas, a música e as palavras das canções nasciam e se elevavam no morro do Mata Gato, e na estrada da Liberdade, no Retiro, em todos os bairros pobres da Bahia (AMADO, 2009, p. 262).

A rua teve papel central na prática de trabalho e na vida dos trabalhadores, uma vez que ela representava liberdade, subsídios para sobrevivência e independência; por vezes, redes de solidariedade, manutenção da identidade e cultura, lugar de festa, revoltas e resistências, mas também de disputas, tensões, opressão (REIS, 2000). As baianas, quituteiras ou ganhadeiras cumprem o importante papel de perpetuar ritos culturais através das suas cores, do seu trabalho, da culinária, na maneira de criar seus filhos e sustentar sua gente.

4. CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

No presente artigo, o leitor é convidado a pensar nas experiências da escravidão e na sua operacionalização, enquanto processo forjado para que se perpetuasse para muito além de 1988, quando institucionalmente demarca o seu fim. Reflexão que nos provoca a pensar, como as populações escravizadas se organizam política, social e territorialmente para resistirem às novas estruturas que avançavam, ao mesmo tempo que teciam alternativas possíveis para adiar a morte seja por fome, abandono ou omissão. A literatura de Jorge Amado, compromete-se nitidamente em retratar a cidade de Salvador no contexto do pós-abolição, com todas as contradições que está apresenta, mas, também como quilombo, espaço de resistência e reorganização espacial.

Perceber a cidade de Salvador, a partir dos autores aqui lembrados, como (AMADO, 1964), (FILHO, 2006), (DAVIS, 2016), (COSTA, 1997), (DURÃES, 2006), solicita o esforço do leitor de conhecer uma nova história, distante da lógica senhorial. É se permitir escutar o que às mulheres “herdeiras” da escravidão tinham a dizer sobre suas perspectivas de luta, atuação, reterritorialização, engajamento, ressignificação de estratégias para a vida futura.

O presente artigo se apresenta como caminho para reconhecermos o passado no presente, observado nas ruas da Salvador de hoje. A institucionalização do racismo a partir de mecanismos que transcorriam entre teorias eugenistas, divisão social do trabalho, da expropriação da terra, do estabelecimento de leis e do descumprimento de tantas outras. Jorge Amado na obra *Os pastores da noite* (1964), nos coloca frente aos estigmas sociais criados para determinar o lugar social das mulheres e em especial das mulheres pretas. Evidenciar as formas como elas eram, e ainda são tratadas pelo sistema capitalista (ainda em consolidação naquela época), é fundamental para reconhecermos criatividade, capacidade de articulação e destreza desse seguimento tão marginalizado e historicamente excluído, mas que resiste criando outras cartografias femininas de quem sabe uma tão necessária geografia das mulheres.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Os pastores da noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CORRÊA, Roberto Lobato. **Territorialidade e Corporação: um exemplo**. In SANTOS, Milton et. Al. (org.) *Território: Globalização e Fragmentação*. 3ª ed. São Paulo: HUCITEC, 1996, p. 251-256.

COSTA, Rogério Haesbaert. **Desterritorialização e identidade: a rede “gaúcha” no Nordeste**. Niterói: EDUF, 1997.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe** Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DURÃES, Bruno José Rodrigues. **Trabalhadores de Rua de Salvador: Precários nos cantos do século XIX para os encantos e desencantos do século XXI**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/281561/1/Duraes_BrunoJoseRodrigues_M.pdf> Acesso em: 4 de agosto de 2022.

FILHO, Walter Fraga. **Encruzilhadas da liberdade. História de escravos e libertos na Bahia (1870-1910)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006. ISBN 85-268-0741-2, p. 368.

MAGALHÃES, Carlos Augusto. **Cena moderna: a cidade da Bahia no romance de Jorge Amado**. Salvador: Quarteto, 2011.

OLIVEIRA, Luiz Paulo Jesus de. **A Condição ‘Provisória-permanente’ dos trabalhadores informais: o caso dos trabalhadores de rua da cidade de Salvador**. 237f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

REIS, João José. De olho no canto: **Trabalho de Rua na Bahia na véspera da abolição**. Afro- Ásia, Salvador, n.24. p. 199-242, 2000.

REPRESENTAÇÕES DA SAGA DE CANUDOS EM *SEARA VERMELHA*, DE JORGE AMADO

Maria Raimunda Oliveira de Carvalho

Márcia Rios da Silva

1. PALAVRAS INICIAIS

Este artigo propõe-se a refletir sobre as representações da saga de Canudos em *Seara Vermelha*, de Jorge Amado. Recontar o massacre da população sertaneja no arraial de Canudos, nos anos finais do século XIX, revisitando sua perenidade, atribuída às diversas obras sobre o tema, é, inclusive, um desafio para leitores que se debruçam sobre publicações com o objetivo de compreender a complexidade do Movimento Canudos e suas perspectivas. Uma grande quantidade de depoimentos dos sobreviventes e descendentes nos permitiu visitar essa história, interpretações no interior da imaginação de como tudo aconteceu, permitiram, também, repensar os elementos que identificam alguns personagens e suas representações.

Dentre as inúmeras publicações sobre o episódio de Canudos, foi selecionado o livro *Cartografia de Canudos*, de José Calasans, como texto fundador, ponto de partida para a avaliação bibliográfica a qual iremos realizar na construção do artigo. Portanto, considera-se importante investigar qual ou quais elementos dos textos desse livro são capazes de proporcionar essa relação e gerar leituras tão díspares de um mesmo episódio – o da guerra de Canudos –, para comparar com vários autores.

Contudo, é impreterível a realização de algumas discussões sobre as leituras, relacionando com a o entendimento sobre os personagens que se destacam no episódio e sua relevância no contexto histórico. Para atingir esse objetivo, fez-se necessário delimitar o *corpus* e citar alguns nomes e características dos personagens.

Tais discussões nos mostram que, sendo meu objeto de reflexão a condição de representações sobre o episódio da guerra no livro *Seara vermelha*, de Jorge Amado, é importante destacar as fontes que conduzem ao encontro de diversos textos, teses, artigos que tanto fundamentam a escrita, inclusive o livro *O Silêncio do Sino: Um menino na guerra de canudos*, de Ivan Santtana, pois está obra contemporânea apresenta a expectativa em relação às releituras baseadas nas grandes obras lançadas e discutidas nos espaços acadêmicos.

Ao fazer as leituras e relacionar as conexões dos personagens e suas representações, pretende-se observar como os escritores trazem a lume o certame acerca das características perfiladas do homem sertanejo e sua luta pela sobrevivência. Dessarte, esses são os elementos que norteiam as discussões, bem como estimulam o repensar sobre o episódio que provoca historiadores e pesquisadores do mundo na compreensão das razões do atraso de uma região do país em relação às outras. De acordo com Lacerda (2017):

Imagens, representações, estereotípias sobre o Nordeste, o Sertão, o Sertanejo, com suas etnias, culturas, psicologias, têm sido, ao longo dos tempos, gestadas e amplamente disseminadas por praticamente todos os gêneros discursivos e por todos os modos e formas de linguagem verbal e não-verbal, com claros propósitos ideológicos de construção dessa região do país como o Outro, aí contemplados os mais diversos e ambíguos sentidos de positividade e de negatividade. Dentre esses discursos, o literário tem ocupado lugar privilegiado no plasmar e disseminar tais imagens e representações (LACERDA, 2017, p. 3).

É oportuno considerar que os romances *Seara vermelha* e *O silêncio do sino*, são obras ficcionais e trazem nas narrativas elementos fundamentais que retratam realidades do contexto histórico do sertão brasileiro. Já o livro *Cartografia de Canudos*, revela um lado da história com publicações organizadas para fundamentar o episódio, através de fontes históricas oficiais, mas também contada pelos vencidos de um massacre que marcou a história do Brasil.

2. JOSÉ CALASANS: CARTOGRAFIA DE CANUDOS

No livro *Cartografia de Canudos*, do qual analisamos a contribuição no processo de identidade e significância dos descendentes de Canudos, revela a importância da escuta para a caracterização do perfil dos combatentes, por meio de relatos dos remanescentes que deixaram sua contribuição para os que vivem na cidade atualmente.

O professor José Calasans se dedicou a estudar Canudos a busca pela verdadeira história de Antônio Conselheiro era incansável, por muito tempo esteve conversando, ouvindo os remanescentes da guerra com um único objetivo: descobrir o que de fato aconteceu naquele arraial, pela voz dos vencidos. O seu entusiasmo motivou à pesquisa deixando-nos um rico legado histórico. Ele dedicou muitos anos de sua vida ao estudo da história da Bahia, voltando-se especialmente a investigar os episódios de Canudos. Como frisa Galvão (1994, p.15), “suma da dedicação de toda uma vida, teve como ponto de partida uma pioneira incursão em história oral”.

Em síntese, durante sua visita aos sertões de Canudos, José Calasans, em 1950, na esteira da reportagem de Odorico Tavares/Pierre Verger, entrevistou sobreviventes da guerra. Ademais, pela história oral, Calasans viria a se notabilizar em história do cotidiano e na crônica dos vencidos, com isso, suas contribuições apontam, por meio da escu-

ta, detalhes sobre os personagens da guerra a partir dos depoimentos. Galvão (1994, p. 15) escreve que o alvo de Calasans foram os aspectos menos explorados,

[...]sobre os quais produziria, à sua maneira idiossincrática, fascículos sucessivos, boa parte providencialmente reunida neste volume. Trouxe à atenção a existência de escolas e professoras em Canudos, havendo inclusive uma Rua da Professora. Conseguiu juntar fragmentos para dar a conhecer o estatuto das mulheres na coletividade. Reconstituiu o funcionamento interno do arraial, tanto na paz quanto na guerra. Transformou-se em pessoas de carne-e-osso figurantes até então de papel, chegando a montar um Catálogo de Heróis com as “Quase biografias de jagunços” (GALVÃO, 1994, p.15).

Destarte, *A Cartografia de Canudos*, livro selecionado para revisão desse texto, nos apresenta subsídios importantes que indicam uma releitura na perspectiva de identificar o perfil de personagens combatentes da guerra de Canudos. A edição trabalhada foi uma revista ampliada e ilustrada em homenagem ao centenário do seu nascimento, com textos de vários autores e colaboradores.

As pesquisas de José Calasans foram um marco essencial no resgate e valorização da oralidade popular, na entrega ao diálogo com as pessoas mais simples, nos relatos com propriedade de argumentos e definições sobre Antônio Conselheiro e o arraial do Belo Monte, dos quais “falava sobre horas a fio sobre o assunto predileto” (GALVÃO, 1994, p. 20).

Seus registros fizeram uma elucidativa proposta de reconhecimento aos verdadeiros protagonistas nessa campanha, pela forma comunitária de vida, pelos ideais e como de fato tudo ocorreu. Calasans, nas palavras de Galvão (1994), impressionava que ombreasse com tanta intimidade figuras do passado há muito desaparecidas, mas que, evidentemente, continuavam a ocupar suas reflexões.

No trecho a seguir, podemos observar a descrição feita por Calasans sobre seguidores de Antônio Conselheiro.

Eram baianas as figuras de indiscutível participação nos acontecimentos do Belo Monte, como João Abade, Joaquim Macambira, José Félix, Norberto das Baixas, Antônio da Mota, Manuel Quadrado, Paulo José da Rosa, Leão Ramos, Manuel Faustino, Timotinho Sineiro, Pedrão, Antônio Fogueiro, beatos, clavinoteiros, negociantes, artífices, que se deixaram envolver pelas pregações do messias e o acompanharam (CALASANS, 2019, p. 98).

É possível observarmos a diversidade de homens e mulheres na participação do episódio, suas origens, etnias e aparências físicas. Canudos continha uma distribuição geográfica do universo conselheirista que possibilitava determinar várias etnias, foram reunidos em torno da figura de Conselheiro brancos, negros, mulatos, caboclos e índios.

Via-se, então, pela primeira vez, em globo, a população de canudos: e à parte as variantes impressas pelo sofrer diversamente suportado sobressaíam um traço de uniformidade rara nas linhas fisionômicas mais características. Raro um branco ou um negro puro. Um ar de família em todos delatando, iludível, a fusão perfeita das três raças. Predominava o pardo, lídimo, misto de cafre, português e tapuia-faces bronzeado, cabelos corredios, e duros ou anelados, troncos deselegantes; e aqui, e ali, um perfil corretíssimo recordando o elemento superior da mestiçagem (CUNHA, 2019, p.99).

É importante ressaltar que as mulheres tiveram destaque nos textos de José Calasans, para tanto, é feita uma relação dessas mulheres com as descrições expostas no livro *Os Sertões*. “Afrânio Peixoto (1911) ao ingressar na Academia Brasileira de Letras – ABL, revela que as mulheres não apareciam em seus livros” (CALASANS, p.233).

É possível destacar algumas características das mulheres, no entanto insuficientes para representar um perfil, uma performance, já que através do olhar investigativo de Euclides da Cunha, o qual “não escreveu de um regato, de um crepúsculo, canto de pássaro ou capricho de mulher. Jactou-se mesmo, uma vez, de não haver em todos os seus livros uma só destas criaturas” (CALASANS, 2019, p. 233).

Segundo Calasans (2019, p. 124), Canudos teria sido, em curto prazo, o maior movimento Messiânico da história do Brasil. Esse fenômeno nos permite refletir sobre vários aspectos que envolvem seu contexto, dentre eles seus personagens, sendo esses homens e mulheres que morreram na defesa do arraial, asseguradas pela figura missivista de Antônio Conselheiro. A população desenvolveu-se numa proporção que chamou a atenção do mundo, criando na alma do povo maiores raízes, num dilatado espaço de tempo.

As interpretações sobre Canudos, o florescimento dos diálogos sobre as memórias, as histórias e suas representações, requer um cuidado ao observar os conflitos e movimentos que se deram e como o processo, dentro daquele contexto, reverbera em outras obras, em outros espaços e o seu reflexo em outras lutas. Diversos elementos concorrem para formar uma proposta que se aproximem do Movimento Canudos, é considerado como modelo, sobretudo em épocas distintas e, particularmente, de extrema ruptura entre as classes menos favorecidas e os poderosos, mas que não limita as ações, aos figurantes de ideais de justiça social e equidade.

3. JORGE AMADO: *SEARA VERMELHA*

As principais matrizes discursivas sobre a Guerra de Canudos, identificadas com toda produção cultural contemporânea: história e literatura, permeando o viés marxista, são elementos em destaque nos

livros de Jorge Amado. Em *Seara vermelha*, as descrições dos personagens, suas lutas, a fé e representatividade de Antônio Conselheiro caracterizado pelo personagem Estevão: “E os trabalhadores quando chegaram pela noitinha trouxeram notícias do beato estevão. Constava que ele, com seus penitentes – quase mil no dizer dos trabalhadores...” (AMADO, p. 79).

Nessa perspectiva a saga do povo conselheirista apresenta-se no romance, em vários aspectos, contextos históricos com episódios e personagens que marcaram o sertão nordestino, entre eles a seca e o êxodo rural, já que, ir para Canudos era esperança de dias melhores, a fartura do povoado liderado pelo besto Antônio Conselheiro, atraía milhares de famintos e ex-escravos abandonados a própria sorte, inspirava aos que o buscavam, que ali, eles podiam ter comida e terra para plantar, revelando-se, numa proposta de inspiração para os ideais de igualdade e justiça social, como podemos notar, a seguir, no trecho retirado da obra:

Depois entrou no assunto. Juvêncio esperava com ansiedade aquela resolução.

- O trabalho é difícil, mas você conhece bem o sertão. Tem o exemplo do que estamos fazendo em São Paulo. Ligas camponesas, células de fazendas, levantar as reivindicações.

Juvêncio contou-lhe o caso acontecido com Zé Tavares e os camponeses. Vítor deixou de sorrir para dizer:

-Ele tem razão. Os beatos e os cangaceiros acabarão no dia em que os sertanejos tiverem consciência política. E trabalho teu (AMADO, 2009, p. 336).

Em contraponto com o início do romance, apresenta-se, já em seus últimos parágrafos, uma história cheia de personagens sertanejas, com ideais inspiradores e de reação à crueldade dos poderosos, que, Jorge Amado, com toda representatividade sertaneja, relata com detalhes impecáveis acerca da jornada de uma família injustiçada e desam-

parada à procura por respostas na trilha por caminhos hostis, em busca de lugares utópicos.

Para Candido (1995 p. 175) cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles; essas são características marcantes na obra amadiana.

Por esse viés, Amado problematiza questões pertinentes dialogadas com o Movimento Canudos e os ideais de justiça social, por meio de personagens num contexto de conflitos políticos entre homens do campo e os homens do poder. O tema é caracterizado como denúncia, e dentre os fenômenos, temos a seca, que é apresentada como violência da natureza, o cangaço, tratado como uma violência vingadora em resposta legítima do flagelo que assola a população sertaneja. Já o messianismo tem no seu entorno a compreensão de uma resposta sagrada à violência, povoando a literatura do Nordeste.

Conforme Lacerda (2017), em *Seara vermelha*, o tema das realidades sertanejas, “gestando e disseminando representações sobre essa região, cujas formas de violência, aqui examinadas, se transmudam em elementos de expressões identitárias de região, de suas gentes e de culturas”, nesse sentido, relacionar o sertão presente em *Seara vermelha* com os ideais de Canudos, é partilhar as lutas e combates de povos aguerridos e de uma resistência ímpar. De acordo com Rios (2010):

A despeito de sua filiação a um pensamento desenvolvimentista que via na luta de classes a superação das misérias do país, *Seara vermelha*, ao clamar por um Brasil mais igual, que viria com a revolução socialista, registra as peculiaridades históricas e identitárias de um espaço geográfico, econômico e social traçado pelo sistema latifundiário, pela seca e pelo coronelismo (RIOS, 2010, p. 120-121).

Nessa perspectiva, *Seara vermelha* descreve uma história que representa vários movimentos sertanejos, inclusive, fazendo parte da tradição revolucionária brasileira, o Movimento Canudos, que nasce das lutas por ideais de justiça social e vem renascendo na perspectiva simbólica nacional da reforma agrária: Canudos era um oásis no deserto da fome brasileira. “*Seara vermelha* aposta em um projeto de identidade nacional, através da revolução socialista, num país cujas desigualdades são históricas, já estruturadas” (RIOS, 2010, p.123).

Em resposta a várias releituras e representações sobre o Movimento Canudos, é importante observar as manifestações e as possibilidades de reflexão, incluindo o sentimento simbólico de justiça social, construído pela história oficial e a tradição oral através da memória alternativa. Em conformidade com Sá (2005, p. 217), “é no confronto entre estas matrizes discursivas que emergem uma multiplicidade de abordagens e versões sobre a experiência social de anudos e a liderança de Antônio Conselheiro”.

Com isso, o viés da literatura e as representações que permitem o conhecimento de concepções indispensáveis na construção de ideais, refletem na estrutura articulada das lutas e suas histórias. O evento de Canudos ultrapassou o conflito armado e deve ser interpretado como uma reconstrução democrática após uma leitura estabelecida e criteriosa.

[...] de um lado, essa concepção atribui à literatura o papel de promover uma integração em relação à sociedade; por outro, porém, ela a vê exercendo função transformadora e humanizadora, ampliando a capacidade de aceitação do ser humano diante de seu semelhante, estimulando-o para a reflexão, organizando seu pensamento e libertando-o do caos (CÂNDIDO, 1995, p. 175).

Sendo assim, podemos concluir que novas contribuições à temática são imprescindíveis para a construção da compreensão histórica, o florescimento do diálogo com a literatura e a história que permite, no contexto dos conflitos e movimentos sociais, a multiplicidade de personagens e atores, na emergência de vozes alternativas à articulação de lutas e às relações de poder, fundamentais para a construção de identidades sociais.

4. IVAN SANTTANA: *O SILÊNCIO DO SINO – UM MENINO NA GUERRA DE CANUDOS*

O livro idealizado e escrito pelo montesantense Ivan Santtana, *O Silêncio do Sino: Um Menino na Guerra de Canudos*, traz a lume a representação do contexto genocida no arraial do Belo Monte e seus personagens possibilitam o despertar para uma leitura mais dinâmica que dialoga com a literatura ficcional e a história, numa proposta poética e singular. A obra de Santtana é, como diriam os estudiosos de Euclides, um consórcio entre história e artes, o que também podemos de nomear de casamento entre arte e história, para melhor compreendermos essas definições, recorreremos a Candido (1995), no que ele define esse tipo de literatura.

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (CANDIDO, 1995, p. 174).

Em *O Silêncio do Sino*, detalham-se momentos que marcaram o episódio e representam o desvelar de camadas que sempre desafiaram historiadores e escritores sobre o tema, bem como, relacionam-se os

perfis com as respectivas características daqueles que combateram pela vida através do olhar heroico de Bentinho. Nas palavras de Ivan Santtana (2019):

Com esse romance histórico, ambientado em Canudos, procurei contar muitos dos fatos já conhecidos que envolvem essa epopeia, a partir da vivência de uma criança, Bentinho, um herói de onze anos de idade, que desafia todos os limites e fronteiras da emoção, para continuar vivo. Um menino em meio ao horror de uma guerra, tentando ao mesmo tempo resistir e compreender aqueles acontecimentos, por mais assombrosos que eles parecessem à sua inocência de criança (SANTTANA, 2019, p. 12).

Segundo Calvino (1988, p. 127) “A excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura. A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados”. É com a perspectiva de tocar a emoção do leitor que o escritor Ivan Santtana nos apresenta esse romance, com a versatilidade de pontuar representações contextualizadas do episódio sangrento de Canudos. Esse fato histórico é uma proposta ambiciosa, reprovada pela violência com que foi executada, levando à morte inúmeros combatentes sertanejos.

No entanto, por meio da literatura, o episódio se apresenta com a leveza da ingenuidade de Betinho, a descoberta do primeiro amor, dos banhos de rio, das brincadeiras de criança e ao mesmo tempo sua bravura e o despertar pela coragem de sobreviver numa guerra sem sentido, representando assim, muitos canudenses. Ademais, tudo em uma guerra é dolorido para as crianças, como bem nos retrata Santtana (2019), de maneira terna e emocionante, o episódio final da guerra.

Reconheceu sua gente, e entre as crianças, viu alguns de seus amigos. Estavam sujos, maltrapilhos e tristes. Sentiu vontade de chegar perto deles, mas teve medo de ser capturado. Ficou por um instante, de longe, a observá-los. Pensou no quanto eram felizes em Canudos, nas brincadeiras no Rio Vaza-Barris... Precisava encontrar a vó de Joana, Euvirgens, que moravam ao lado da igreja. Foi perguntando a um e a outro até encontrar (SANTTANA, 2019, p. 120).

Revisitar a história de Canudos é desafiador, requer uma entrega que perpassa a pesquisa, as leituras, o diálogo. Canudos foi e ainda é um exemplo de resistência, sua saga permite inúmeras interpretações e representações literárias. Ao se contar o episódio, reescrevemos sobre vidas, personagens que representam um simbólico comportamento e que dialogam com a realidade e ficção.

Os conselheiristas lutavam de forma inusitada, soprando apitos, corpo a corpo, com facões, ferros, chuços de vaqueiro, foices, ancinho, forquilhas, sob o comando de Quinquim Coiam, um dos maiores guerrilheiros de Canudos. Uma batalha sangrenta, mais de cinco horas. Muitos feridos de ambos os lados. João Abade chamou seus companheiros de volta a Canudos, deixando para trás uma cena de horror, um rastro de tristeza, morte e destruição (SANTTANA, 2019, p.56).

A tentativa de recontar essa história requer um percurso da superposição entre ficção e realidade, da mistura entre o que houve e o que se construiu, ao longo do tempo. A figura legendária de Antônio Conselheiro e suas proporções épicas permite uma descrição com variações sedimentares. É um processo que referencia o episódio e nos permite ressignificar várias vertentes no contexto social do Brasil.

Para além da figura de Conselheiro, a estrutura do povoado com suas condições de partilha e organização, incomodou os poderosos, ser-

viu de pretexto para a violência de um dos episódios mais sangrentos da história brasileira. O modo de vida daqueles sertanejos apresenta-se como um elemento configurador e de reconfiguração das práticas sociais.

A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante (CÂNDIDO, 1995, p. 175).

Em conformidade, o livro *O Silêncio do Sino*, como identidade simbólica, construída por sentimentos de ideais que alimentam e fornecem a possibilidade de ter como aliado a literatura e sua força motivadora, dialoga com Cândido. Esse elemento estratégico de resistência, de lutas por justiça social por intermédio de movimentos significativos, mesmo que trágicos, mas que possibilitam o sonhar com dias melhores numa sociedade mais justa e igualitária.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas considerações finais, para além das contribuições indicadas por esses livros/autores, o real objetivo é destacar a saga de Canudos, representações dos seus personagens, atores e a “história dos vencidos, as vozes de Canudos” (CALASANS, 2019). É a essência desse episódio que motiva à compreensão do genocídio que marcou a história brasileira. Nessa perspectiva, buscamos evidenciar a literatura de Jorge Amado em *Seara vermelha* e sua contribuição social nos movimentos por justiça por meio de ideais revolucionários. Com isso, procuramos ainda refletir por caminhos que se aproximam, tanto de uma compreensão maior, como de identificação com sua própria história e de que é

possível despertar para novas lutas. Embora não tenhamos uma fórmula que façam reparos nas memórias alternativas do povo canudense, é importante salientar que seja possível encontrar caminhos para uma relevante explicação nas teorias diversas das pesquisas sobre o Movimento Canudos, que novas gerações não sejam silenciadas pelo processo de enquadramento da memória, mas que se sobressaiam dos círculos oficiais da história e escrevam páginas autênticas de reconhecimento e identificação com seu passado: “Seja como for, todas as “realidades” e as ‘fantasias’ só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma forma verbal...” (CALVINO, 1998 p.114). Posto que, as análises apresentadas neste artigo sejam baseadas nas obras: *Cartografia de Canudos*, *Seara vermelha* e *O Silêncio do sino: Um menino na guerra de canudos*, destaca-se que a pesquisa em concepção pretende estudar textos diversos que permitam analisar as representações sobre o Movimento Canudos, retratando seus personagens e os aspectos sociais de impacto do sertão baiano. Logo, revisitar Canudos é oportuno e refletir hoje, nos leva a pensar novas formas de cidadania.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. **Seara Vermelha**. 17. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CANDIDO, Antônio. “O direito à literatura”. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades; Ouro sobre azul, 1995, p. 169-91.
- BENÍCIO, Manuel. **O rei dos jagunços**: crônica histórica e de costumes sertanejos sobre os acontecimentos de Canudos. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Companhia das Letras, 1990. 1ª ed. [Lezioni americane – Sei proposte per il prossimo millennio, 1988] Tradução: Ivo Barroso.
- CUNHA, Euclides da. Os sertões: campanha de Canudos. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., 363p.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **No calor da hora**. A Guerra de Canudos nos jornais. 4a Expedição. São Paulo: Ática, 1994.
- LACERDA, Aurélio Gonçalves. Imagens do Sertão: a violência-resposta legitimada no cangaço. **Revista Língua & Meia**. Nº 02, outubro de 2017.
- LLOSA, Mário Vargas. **A guerra do fim do mundo**. São Paulo: Livraria Francisco Alves Editora S.A., s.d.
- SÁ, Antônio Fernando de Araújo. **Combates entre história e memórias**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005. 326 p.
- SANTTANA, Ivan. **O Silêncio do Sino**: Um Menino na Guerra de Canudos. São Paulo: Lura Editorial – 1ª Edição, 2019.
- SILVA, José Calasans Brandão da. **Cartografia de Canudos**. Salvador: Assembleia Legislativa, 2015, 330 p.
- SILVA, Márcia Rios. Seara vermelha de Jorge Amado: Um romance esquecido? **Cadernos de Pesquisa em Literatura**. Porto Alegre, Volume 16, Número 2, (119 – 125), dezembro de 2010.

JORGE AMADO NAS PÁGINAS DO NEW YORK TIMES

Paula Sperb

Os 151 registros sobre Jorge Amado publicados pelo *New York Times*, entre os anos de 1945 e 2001, pertencem a gêneros jornalísticos variados. São resenhas críticas, notícias, colunas ou reportagens mais aprofundadas. As resenhas críticas, entretanto, serão aquelas mais reproduzidas, parcialmente, neste texto. Tanto em razão do espaço, mas também por que elas indicam com mais propriedade como as obras do autor foram recebidas

A primeira menção a Jorge Amado no *New York Times* ocorreu em 11 de junho de 1945. A citação de estreia foi modesta, se comparada com o espaço que seria reservado ao autor em diferentes momentos posteriores. A primeira aparição consta em uma lista de livros lançados naquele dia. São treze obras no total, entre elas **The violent land** (*Terras do sem-fim*), pela editora Alfred Knopf. A segunda menção ao escritor, em 24 de junho de 1945, foi uma crítica ao seu livro de estreia naquele país. A resenha foi assinada pela jornalista Nancy Flagg, que acumulava influência no circuito literário. A jornalista, que foi editora da *Vogue*, era filha de J. Francis Flagg, gerente nos Estados Unidos da editora londrina MacMillan. Na sua avaliação sobre o livro do brasileiro, Flagg afirma que *Terras do sem-fim* é um “grande e tumultuado romance sobre a corrida do cacau no Sul da Bahia. Tudo no livro é em

escala heroica” (FLAGG, 1945¹). A jornalista comenta ainda que sentiu falta de humor, uma característica presente em diversos livros de Amado, especialmente aqueles escritos após *Gabriela*. “O único deficit é o humor, mas talvez foi feito com um golpe de mestre: um grupo de teatro amador na próspera cidade de Ilhéus produz uma peça, e a nomeia com o título definitivo: *Vampiros Sociais*” (FLAGG, 1945). Surpreende que, trinta e quatro anos depois de sua primeira edição, **The violent land** continuasse ativo no sistema literário norte-americano. Isso porque o *New York Times* elencou o livro na sua lista de indicações que “valem a pena” ler em 1979, quando a obra já era publicada pela Avon Books. O romance é escrito pelo “melhor homem das letras do Brasil”, informa o jornal.

A resenha de 1945 sobre o então recém-lançado **The violent land** é seguida de oito textos de diferentes gêneros jornalísticos que mencionam Jorge Amado. A possível explicação para a ausência de novas resenhas críticas, na sequência do texto de Nancy Flagg, é que um novo livro do autor foi lançado nos Estados Unidos apenas em 1962, ano de estreia de **Gabriela: Clove and cinnamon**. No intervalo de 17 anos entre **The violent land** e **Gabriela**, os oito textos publicados no *New York Times* com alusão a Jorge Amado tratam sobretudo de literatura brasileira, de forma mais abrangente.

Um primeiro texto pertencente ao grupo que preenche o “vácuo” entre as publicações de 1945 e 1962 é assinado por Samuel Putnam, o tradutor de *Terras do sem-fim* para o inglês. Em 1946, Putnam estava no Rio de Janeiro como professor convidado de literatura comparada e escreveu um artigo chamado “Notas Literárias do Rio”. O tradutor traça um panorama da literatura brasileira naquele momento e aponta que a maioria dos escritores está envolvida com questões políticas. O fato de

1. Todos os trechos de textos do jornal serão reproduzidos em português com tradução desta autora.

os escritores estarem mais alinhados à esquerda do espectro político parece causar desgosto no tradutor. Nas suas palavras, “um endurecido, para não dizer cínico, observador pode talvez ser perdoado por sorrir um pouco ceticamente enquanto imagina quantos destes convertidos à causa de Prestes e Moscou serão encontrados nos rankings dos fiéis daqui a alguns anos” (PUTNAM, 1946). Putnam cita, então, Jorge Amado como exemplo de autor que também é deputado federal pelo Partido Comunista. Amado participou da Constituinte de 1946 e foi autor de diversas emendas, como a que garante a liberdade religiosa no Brasil. É curioso que Putnam não menciona que traduziu *Terras do sem-fim*, embora cite o livro.

Jorge Amado não tinha nenhum livro recém-lançado em 1955, nos Estados Unidos, quando Fred P. Elinson publicou a obra **Brazil's New Novel: Four North-eastern Masters**. O livro trata sobre os quatro “mestres” da literatura brasileira nordestina: José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e Jorge Amado. O crítico literário Dudley Fitts escreveu uma resenha sobre a obra sem parecer muito encantado com o quarteto, especialmente pela característica de denúncia social comum a eles. Fitts compara Amado com Michael Gold e Jack Conroy, dois escritores norte-americanos militantes de esquerda. Assim, infere-se que o “pouco caso” do resenhista, que chegou a questionar “então, por que se importar?”, com os quatro autores, está ligado à atuação comunista de Jorge Amado, uma visão comum em tempos de Guerra Fria, mas não exclusiva do período.

É instigante refletir sobre o silenciamento acerca dos livros do autor e sobre esse intervalo de 17 anos entre uma tradução e outra. Qual seria a razão para quase duas décadas sem traduções, já que, quando *Gabriela* surge no mercado editorial norte-americano, é um verdadeiro sucesso, permanecendo um ano na lista dos mais vendi/dos (TOOGE, 2009, p. 14)?

Uma das possíveis explicações é que Jorge Amado passou a ser investigado pela CIA (Central Intelligence Agency), a agência de inteligência norte-americana. A espionagem iniciou a partir de 1948, três anos após sua primeira tradução nos Estados Unidos, por causa da militância comunista do escritor. Durante a Guerra Fria (1945-1981), qualquer informação sobre atividades ligadas ao comunismo interessava aos norte-americanos, que se tornaram rivais da União Soviética. Ao todo, são ao menos 27 relatórios sobre as atividades de Jorge Amado que foram “desclassificados”, ou seja, deixaram de ser secretos no final de 2016.

Em um documento² de 1948, o primeiro registro entre os relatórios, o escritor foi acusado de fazer propaganda comunista depois que os “russos detalharam o programa a ser divulgado no Brasil”. O escritor foi deputado federal do Partido Comunista Brasileiro (PCB), eleito por São Paulo, e participou da Constituinte de 1946. Quando o PCB entrou na ilegalidade, em 1948, o autor se exilou em Paris. Outro documento, de 1949, denuncia a distribuição de “literatura comunista” aos professores uruguaios e afirma que Amado teria negociado a impressão de panfletos na cidade fronteiriça de Rivera, no Rio Grande do Sul. Entretanto, nessa época, Jorge Amado não estava no Brasil, mas sim na França. No seu livro de memórias, Amado relembra de quando, em 1949, o pintor Pablo Picasso e ele tentavam legalizar a estadia do poeta Pablo Neruda, também exilado, em Paris. Na década seguinte, a posição anticomunista dos Estados Unidos foi acentuada. Em 1952, a lei de imigração passou a barrar os vistos de intelectuais “suspeitos”. Jorge Amado estava na lista de personalidade proibidas de entrarem no país. A lista de banidos vigorou, pelo menos, até 1986. Com a realização do quadragésimo oitavo congresso do PEN Club (Clube dos Poetas, ensaístas e novelistas), a organização viu-se diante de um impasse: di-

2. <https://www.cia.gov/library/readingroom/document/cia-rdp82-0457r002200100003-7>

versos escritores convidados, incluindo Jorge Amado e Gabriel García Márquez, estavam proibidos de entrar no país e precisavam de um visto especial, que foi emitido pelo governo.

É precisamente na década de 1950 que Jorge Amado passa a ser citado mais assiduamente nos relatórios da CIA, geralmente ao lado de Neruda. Os amigos atuavam juntos no Conselho Mundial da Paz, órgão criado por intelectuais em 1949 e que combatia o uso de armas nucleares, como as lançadas pelos EUA no Japão, e promovia eventos culturais, como seminários e premiações. Embora a atuação do Conselho fosse no âmbito cultural, seus integrantes eram simpatizantes do comunismo ou até integrantes do partido, como Neruda e Amado. Os passos da dupla em seus deslocamentos para promover o Conselho Mundial da Paz em suas diversas etapas eram monitorados e registrados pela CIA (SPERB, 2017).

Além da vigilância sobre a organização dos eventos do Conselho Mundial da Paz, a CIA produziu um documento em forma de dossiê sobre diversos intelectuais da América Latina. Nele, mais uma vez, Pablo Neruda e Jorge Amado recebem atenção. Em um relatório de 35 páginas, sem data, mas produzido no início da década de 1950, o brasileiro é classificado pela CIA como um “garoto de recados dos comunistas”. O agente da CIA, não identificado, vai além dos comentários sobre a militância política de Amado e arrisca-se a fazer análises literárias, reconhecendo o talento artístico do brasileiro. Embora admita as qualidades narrativas de Amado, o agente não perdoa o viés ideológico do romancista. Por óbvio, a oposição ferrenha ao comunismo é, ela própria, também ideológica. O colaborador da CIA chega a reproduzir uma poesia supostamente de autoria do brasileiro publicada em um jornal de Mumbai, na Índia, em 1952.

No mesmo documento, o agente da CIA questiona por que Neruda é comunista e responde que é para atrair atenção e publicidade. “Cer-

tamente, é o que ele parece querer mais do que qualquer coisa na vida”, diz o funcionário.

O documento também critica a falta de liberdade dos artistas na então União Soviética, que deveriam se submeter ao partido ou seriam isolados. Embora fosse uma realidade, é curioso notar como não há autocrítica no que diz respeito à postura dos Estados Unidos, uma vez que o país banuiu os artistas e criou uma espécie de “lista negra” proibindo a entrada dos intelectuais em 1952. Acerca de Jorge Amado, consta no relatório³ a seguinte avaliação, que transcende a mera atuação política e tem ares de crítica literária:

O que aconteceu com a arte de Jorge Amado desde que ele se tornou um comunista? Um escritor de grande talento e estabelecido prestígio, ele foi um bom chamariz para os mestres da propaganda comunista usarem nos seus planos mundiais. Agora que eles o têm, claro, eles reprimem sua liberdade criativa e fizeram dele um mensageiro e garoto de recados. Quando eles permitem a ele escrever atualmente, ele acaba confuso, embaralhado e em histórias mal construídas. Se algum dia ele escreveu poesia, agora ele compõe versos políticos burlescos. Sua “Canção para a Terra Soviética”, onde ele tenta dar inspiração a uma promessa de apoio da América Latina, resulta em uma série de afirmações propagandísticas formuladas em verso livre de ordem muito baixa – muito baixa de fato – para ser digno da carreira criativa anterior de Amado. [...] Além da ideia ridícula de que alguém que defende os Russos terá o direito de viver como ele decide, especialmente um escritor criativo, a única outra coisa a dizer a respeito dessa ode é que qualquer mercenário político poderia escrevê-la, uma declaração em prosa de acordo com a política do partido, e cortando-a em linhas longas e curtas para parecer um verso.

O espião da CIA alterna adjetivos como “grande talento” e “mercenário político”. É perceptível a rejeição ao escritor brasileiro, portan-

3. <https://www.cia.gov/library/readingroom/document/cia-rdp78-02771r000500500004-5>

to, pelo aparato oficial do governo dos Estados Unidos. Como foi dito anteriormente, esta é uma das possíveis explicações para o intervalo de dezessete anos entre a primeira e a segunda tradução de Jorge Amado ao inglês.

Após os 17 anos sem novas traduções nos Estados Unidos e da espionagem da CIA, os livros de Jorge Amado voltam a circular no país. É surpreendente, portanto, que *Gabriela* tenha permanecido um ano na lista dos mais vendidos (TOOGE, 2009).

Em 12 de setembro de 1962, o *New York Times* registrava o lançamento de *Gabriela* na coluna “Books Today”, uma lista de livros novos no mercado. Na coluna, a informação “resenhado hoje” indicava ao leitor que naquela edição havia uma crítica do livro. Entre os 19 livros listados, apenas *Gabriela* contou com uma resenha, um claro sinal de prestígio. A resenha foi assinada por Orville Prescott, o principal crítico de livros do *New York Times*:

Gabriela é um romance que evolui. Não é dramático ou absorvente. Ele não chama a atenção. Mas se você mergulha gentilmente nele, permitindo-se saborear o deleite de Amado com as pessoas de Ilhéus e sua satisfação com a natureza humana em seu livre e exposto pior, tudo está bem. A atmosfera é contagiante, erótica, violenta, cheia de cores vivas e circunstâncias estranhas. Amado, ele próprio, é malicioso, suave, delicado. Olhe, ele parece dizer, deixe-me mostrar a você o quanto humorado, comovente e universalmente humanos eram essas pessoas de Ilhéus em 1925 quando eu era um garoto⁴³ (PRESCOTT, 1962).

Tal crítica, todavia, não foi a única a marcar o lançamento de *Gabriela* nos Estados Unidos. Quatro dias depois, em 16 de setembro de 1962 outro texto foi publicado. O autor da avaliação foi Juan de Onís, então correspondente do *New York Times* no Brasil. O mesmo sobrenome da tradutora para o inglês de *Dona Flor, Pastores da noite* e

Os velhos marinheiros, Harriet de Onís, não é mera casualidade: Juan é filho de Harriet. Embora Gabriela não tenha sido traduzido por Harriet de Onís, a tradutora era muito próxima de Blanche Knopf, a editora à frente da introdução da literatura latino-americana nos Estados Unidos na empresa do marido. A realização da resenha foi uma sugestão da mãe, uma vez que ela própria sugeriu a Knopf que publicasse Gabriela nos Estados Unidos e previu seu sucesso (LIVINGSTONE, 2015, p. 15-16). Em correspondência para Knopf, em novembro de 1962, a tradutora relatou: “Eu vibro com orgulho cada vez que eu vejo Gabriela subir um degrau na lista de best-sellers. Você estava certo sobre este livro quebrar a barreira do som” (LIVINGSTONE, 2015, p. 16). De Onís, o filho, demonstra conhecer a obra de Jorge Amado e faz um comparativo entre o primeiro e o segundo livro traduzido para o inglês. No seu cotejo, ele aponta:

Um contraste também é aparente no tom dos trabalhos anteriores com o presente livro. O único livro de Amado previamente publicado na América do Norte, *Terras do sem-fim* (1945) – também situado em Ilhéus, e também preocupado com a disputa sangrenta entre duas famílias proprietárias de terra –, é composto de trevas, seriedade e indignação. Em *Gabriela*, todavia, ironia, sátira e espíritos elevados iluminam cada página, cada título de capítulo (DE ONÍS, 1962).

Segundo o crítico, o romance “representa indubitavelmente a liberação artística do Senhor Amado após um longo período de compromisso ideológico com a ortodoxia comunista” (DE ÓNIS). Deste modo, pode-se interpretar que a ficção de “Jorge Amado adentrou o sistema literário americano da única forma possível durante a Guerra Fria: como um exemplo de ‘rejeição’ à doutrina Russa. E em poucas semanas entrou para a lista de best-sellers do New York Times, para lá permanecer por quase um ano” (TOOGE, 2008).

Em apenas oito meses, de setembro de 1962 a abril de 1963, Gabriela vendeu vinte mil cópias nos Estados Unidos, um número expressivo para um livro traduzido. Segundo o *New York Times*, o número de cópias comercializado estava “além de qualquer coisa alcançada por um livro latino-americano” (NEW YORK TIMES, 1963).

Em 1965 Knopf lança **The two deaths of Quincas Wateryell**, tradução de Barbara Shelby para *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*. O livro recebeu duas resenhas do New York Times. O responsável pela primeira leitura e avaliação do livro foi o crítico Eliot Fremont-Smith, que trabalhou no Times de 1961 a 1968, sempre na cobertura de livros. O jornalista também fundou o National Book Critics Circle, espécie de associação de críticos literários. Apenas na parte final do texto o crítico adentra o campo dos méritos literários do livro. Nas suas palavras:

A Morte e a morte de Quincas Berra D'Água é um conto longo e um deleite – uma espécie de **O velho e o mar**, como se contado por W. C. Fields [comediante]. De fato, Quincas e Fields compartilham muitas características, incluindo uma conhecida aversão a beber água. (Quincas uma vez tragou, pensando ser rum puro, e deixou escapar um horrendo berro, de onde surgiu seu apelido) (FREMONT-SMITH, 1965).

The two deaths of Quincas Wateryell foi resenhado novamente, dessa vez por Dudley Fitts, crítico literário e professor de literatura. Fitts abre seu texto apresentando Jorge Amado aos leitores como “disparadamente o romancista brasileiro contemporâneo mais relevante” (FITTS). Segundo o crítico, os primeiros trabalhos de Amado enquadram-se na escola naturalista de Zola, um autor canônico. A influência, conforme o especialista, culminou em *Terras do Sem-fim*. Além disso, desde o lançamento da primeira tradução, “tem havido um esforço con-

tínuo para dar a Amado algo próximo de seu mérito nas versões inglesas” (FITTS, 1965). Parece intrigante que o mesmo crítico, dez anos antes, em 1955, depreciou o quarteto de autores José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e Jorge Amado pelo tom de crítica social de suas obras. A retratação pode estar ligada tanto ao sucesso de *Gabriela* como ao rompimento do brasileiro com o comunismo.

Em 1967, **Shepherds of the night**, versão em inglês de Harriet De Onís para *Pastores da Noite*, foi lançado. Assim como a tradução anterior, esta obteve duas resenhas do *New York Times*. Na primeira, o crítico Thomas Lask ocupa majoritariamente o texto resumindo as três histórias independentes que compõem o livro. Lask descreve as relações sociais das classes pobres e afirma que Amado “admira sua completa indiferença com as exigências de uma sociedade respeitável” (LASK, 1967). A impressão do crítico sobre as personagens “é que elas são melhor companhia para ler do que para estar junto” (LASK, 1967). A segunda resenha é ainda menos generosa e aponta como um dos principais defeitos do livro a dicotomia constante.

O universo de Amado é o do povo. Neste mundo, todo mundo é pobre, saudável e feliz. Os pobres são aqueles que vivem. Os ricos são inválidos. Talvez seja grosseiro da minha parte achar tediosas essas exuberantes criaturas, mas eu devo dizer que essa multidão inconsciente me aborreceu muito antes do fim da última novela (DUNCAN, 1967).

O livro seguinte de Jorge Amado publicado nos Estados Unidos foi **Dona Flor and her two husbands**, em 1969, traduzido novamente por Harriet De Onís. A primeira resenha do romance foi escrita por Walter Clemons, então editor da seção de crítica literária. O crítico discorda, em partes, de que *Gabriela* é um marco que divide a obra de Amado porque enxerga elementos de crítica social na narrativa. Para ele, a

verdadeira ruptura ocorre em *Dona Flor*, que não contém “nenhuma dimensão política visível” e é “mais interessante” que **Gabriela** (CLEMONS, 1969). Por fim, o crítico recomenda a leitura, mas reclama da extensão: 550 páginas. Essa não é a única queixa sobre o tamanho do livro. O crítico David Gallagher, que escreveu a segunda crítica também apontou esse problema e sugeriu: “corte pela metade do tamanho, teria sido um livro melhor” (GALLAGHER, 1969).

Depois de *Dona Flor*, o livro seguinte, em 1971, a contar com uma tradução foi *Tenda dos milagres*, também lançado por Alfred Knopf. A transposição para o inglês recebeu o título de **Tent of miracles** e foi realizada por Barbara Shelby. Gregory Rabassa, professor de literatura brasileira nos Estados Unidos, escreveu que o “selvagem ritmo acelerado que se espera de Amado é usado aqui, contudo, para desmistificar um dos mais alardeados mitos brasileiros, o da harmonia racial” (RABASSA, 1971).

Em 1975, foi a vez de *Tereza Batista cansada de guerra*. A tradução para o inglês foi feita por Barbara Shelby, também para a editora Alfred Knopf. O crítico responsável pela avaliação foi Thomas Lask, o mesmo que resenhou **Shepherds of the night** em 1967. Para ele, o escritor “mostra em seu novo romance que é possível despejar vinho novo em velhas garrafas, embora a safra não possa agradar a todos” (LASK, 1975).

Por sua vez, em 1979, a tradução de *Tieta*, novamente por Barbara Shelby, pela Alfred Knopf, é lançada em inglês. Com 672 páginas, a edição contou com uma resenha *do New York Times*. De acordo com o crítico, Amado “suavizou, celebrando a bondade e vitalidade de sua terra natal, mais de memória do que de convicção, e em extensão esmagadora” (STURROCK, 1979).

Na década de 1980 Jorge Amado passa a ser associado majoritariamente à literatura latino-americana ao lado de Gabriel García Márquez. Com o lançamento em 1985 de **Pen, sword, camisole: a fable to kindle a hope (Farda, fardão, camisola de dormir)**, pela Avon Books, Amado volta a ter um livro avaliado pelo jornal, pela crítica Nancy Ramsey. Ela chama o “estilo didático do Sr. Amado” de “infeliz”, apesar da boa intenção e afirma que o escritor privou algumas personagens de nuances de caráter”. Porém, a crítica não deixa de ressaltar que o livro mostra que “a esperança pode ser mantida mesmo em tempos sombrios e repressivos” (RAMSEY, 1985).

A partir da década de 1980, o que se vê no corpus desta pesquisa são mais matérias e notícias, em detrimento da avaliação de livros. Por isso, com a chegada de **Tocaia Grande (Showdown)** nos Estados Unidos, Jorge Amado receberá uma intensa atenção em forma de reportagens jornalísticas. O motivo: o maior valor pago por direitos autorais de um livro traduzido nos Estados Unidos até 1985: 250 mil dólares, pela editora Bantam, de acordo com o *New York Times*. O valor atraiu a atenção do jornal, que publicou uma matéria sobre a negociação. Um dos motivos para a valorização foi que, no Brasil, a obra já havia vendido 400 mil cópias desde 1984. O agente literário de Jorge Amado nos Estados Unidos, Thomas Colchie, que também era agente de boa parte dos escritores brasileiros, informou ao jornal que o valor máximo que havia obtido pelos livros do baiano havia sido 10 mil dólares. O valor teve efeito além do literário. Jorge Amado acabou recebendo um visto de quatro anos, e não de apenas de alguns dias, como nas visitas anteriores aos Estados Unidos. O visto foi aprovado pelo governo para a participação de Amado no congresso do PEN Club, como já foi dito anteriormente. Para o editor brasileiro Alfredo Machado, o valor pago pela Bantam foi decisivo para a liberação do escritor por mais tempo do que o permitido normalmente. Conforme a reportagem do

New York Times, Amado e Zélia Gattai aproveitaram a viagem para o congresso e participaram de um evento para brasileiros em Nova Iorque. Com anotícia, que movimentou o mercado literário, a Avon Books aproveitou para lançar 13 romances do autor, incluindo o até então inédito *Capitães da areia*. Às vésperas do lançamento de **ShowDown**, o *Times* publicou: “Se a Bantam foi ingênua ou esperta para pagar tanto dinheiro por Showdown, a resposta não deve demorar a chegar. Por ora, entretanto, é certo que para recuperar o investimento o romance terá que vender mais de 35 mil cópias” (MCDOWELL, 1988).

Focada na divulgação de **Showdown**, a Bantam promoveu uma noite de autógrafos em uma loja de artigos brasileiros, onde Amado já havia lançado a versão em português, poucos anos antes. De acordo com o relato do evento publicado pelo *New York Times*, havia uma multidão do lado de fora, uma fila de limusines, e algumas pessoas de Atlantic City foram de helicóptero para o evento para encontrar o escritor, mas engraxates brasileiros foram a pé (JAYNES, 1988). O livro figurou na lista de “escolhas do editor”. Diversos outros livros de Jorge Amado voltaram a ganhar espaço na seção de livros do *New York Times* e, aparentemente, a Bantam considerou frutífero o investimento na tradução de *Tocaia grande*, porque, na sequência do lançamento, anunciou a compra dos direitos da tradução de *O Sumiço da Santa*, também traduzido por Gregory Rabassa.

Afora os registros posteriores, o jornal publicou, em 7 de agosto de 2001, a notícia da morte de Jorge Amado, ocorrida no dia anterior, no Brasil. O texto foi escrito por Edwin McDowell, que acompanhou e cobriu para o jornal parte importante da carreira do escritor nos Estados Unidos. Nas palavras do jornalista:

Em uma nação onde o futebol é rei, o Sr. Amado, que publicou seu primeiro romance aos 19 anos, foi chamado de Pelé da palavra escrita. Em 1987,

quando a Bantam Books pagou 250 mil dólares por seu romance **Showdown**, história sobre a violência nas plantações de cacau no Brasil, foi um valor recorde pago pelos direitos de publicar um livro de língua estrangeira em capa dura. Os 32 livros do Sr. Amado, muitos deles espelhados em personagens e amigos reais, venderam milhões de cópias em mais de 40 idiomas. [...] O Sr. Amado era um admirador de Dickens e Twain, e seus romances abundam com personagens picarescos de apelo universal: filósofos de rua em casacos esfarrapados, dançarinos de samba de favelas, oradores de deslumbrante extravagância, sapateiros anarquistas e poetas cujos escritos raramente vão além de assinar as toalhas do bar (MCDOWELL, 2001).

Como se viu, a recepção de Jorge Amado registrada pelo periódico entre os anos de 1945 e 2001 revela alguns sentidos da obra que foram percebidos pelos críticos literários. Desta forma, pode-se afirmar que fatores extraliterários, como a política e a Guerra Fria, influenciaram o juízo dos críticos. Entretanto, a ideia de Jorge Amado como sinônimo de Brasil e brasilidade é um denominador comum que une o material publicado sobre o autor no *New York Times*.

REFERÊNCIAS

CLEMONS, Walter. **Books of The Times: Between the Decent and the Unseemly**. New York Times. Nova York, 14 ago. 1969.

DE ONÍS, Juan. **The Town's story is the land's**. New York Times. Nova York, 16 set. 1962.

DUNCAN, John. **The World of the People**. New York Times. Nova York, 22 jan. 1967.

FITTS, Dudley. **A New Door to Brazil**. New York Times. Nova York, 24 abr. 1955.

FITTS, Dudley. **The delightful Odor of Scandal**. New York Times. Nova York, 28 nov. 1965.

FLAGG, Nancy. **Summer Fiction List: The violent land**. New York Times. Nova York, 24 jun. 1945.

FREMONT-SMITH, Eliot. **What a way of a corpse to act!**. New York Times. Nova York, 19 nov. 1965.

GALLAGHER, David. **Dona Flor And her two husbands**. New York Times. Nova York, 17 ago. 1969.

GUSSOW, Mel. **Orville Prescott, Time Book Critic for 24 Year, Dies at 89**. New York Times. Nova York, 30 abr. 1996.

LASK, Thomas. **Books of The Times: No pillar of Society**. New York Times. Nova York, 18 jan. 1967.

LASK, Thomas. **Four Novels**. New York Times. Nova York. 21 jul. 1975.

LIVINGSTONE, Victoria J. **Translating Latin America: Harriet De Onís and the U.S. publishing market**. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia), Boston University: Boston, 2015.

MCDOWELL, Edwin. **Bantam's \$ 250,000 Gamble On Jorge Amado of Brazil**. New York Times, Nova York. 24 jan. 1988.

MCDOWELL, Edwin. **Jorge Amado Dies at 88 Brazil's Leading Novelist**. New York Times. Nova York, 7 ago. 2001.

PRESCOTT, Orville. **Books of Times**. New York Times. Nova York, 12 set. 1962.

PUTNAM, Samuel. **Literary notes from Rio**. New York Times. Nova York, 6 out. 1946.

RABASSA, Gregory. **Tent of Miracles**. News York Times. Nova York, 24 out, 1971.

RAMSEY, Nancy. **Fiction**. New York Times. Nova York, 19 mai. 1985.

SPERB, Paula. **Documentos da CIA revelam investigações sobre Jorge Amado**. Folha de S. Paulo. São Paulo, 11 fev. 2017.

TOOGE, Marly D’Amaro Blasques. **Traduzindo o Brasil: o país mestiço de Jorge Amado.2009**. Dissertação (Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) Universidade de São Paulo (USP), 2009.

TOOGE, Marly D’Amaro Blasques. **Deu no New York Times: a tradução literária como instrumento de aliança política. São Paulo. XI Congresso Internacional da Abralic: Tessituras, Interações, Convergências, USO, 2008.**

A DUPLICIDADE COMO ALTERNATIVA DE NEGOCIAÇÃO CULTURAL E TRANSGRESSÃO POLÍTICA: LEITURAS POSSÍVEIS EM JORGE AMADO PÓS-GABRIELA

Pedro Dorneles da Silva Filho

1. PALAVRAS INICIAIS

A produção literária de Jorge Amado da década de 1930 está calcada em alta voltagem ideológica e política, no entanto, como bem aponta Antonio Candido em seu ensaio *Poesia, documento e História* (1945), os romances de Jorge Amado são construídos sobre dois pilares conciliáveis: poesia e documento. Sendo o primeiro estatuto relacionado ao trabalho estético da construção de imagens, ressignificação de cenas, através do labor metafórico e das reflexões sobre a condição existencial dos indivíduos e o segundo estatuto relacionado à temática mobilizadora do inconformismo diante das desigualdades sociais e a denúncia dos abismos criados pela maquinaria capitalista. Essa dobra entre o poético e o documental observada por Candido parece ser o traço que vai atravessar a criação amadiana ao longo de seus sessenta anos de produção. Portanto, parece que a duplicidade é aspecto que permite o romancista expressar artisticamente seu olhar para a dinâmica das relações sociais no Brasil e suas transformações.

De fato, essa conjugação entre documento e poesia reside os romances do autor da década de 1930. Recolho a imagem de Antonio Balduino, ainda garoto, construindo sua couraça crítica e politizada através das narrativas orais espalhadas pelo gesto griô de Pai Jubiabá no Morro

do capa negro, num céu cintilado por estrelas, bem como a voz da liberdade que ecoa dos atabaques, dos peitos sofridos da velha cidade da Bahia e que convoca Pedro Bala para a luta de classes, do ódio do corpo indócil e insubmisso de sem-pernas, que se joga do Elevador Lacerda para não ser tocado pelas mãos dos guardas que querem prendê-lo, da esperança da professora Dulce diante à vulnerabilidade social dos homens da beira do cais da Bahia e sua saudação ao milagre, que é Livia assumindo o leme da vida, como fosse Iemanjá. Registros da resignificação dos desencantos sociais através da instauração da poética amadiana. Milagres do povo, poética das margens, re-existir.

Indubitavelmente, porém, é a partir da publicação de *Gabriela, cravo e canela* que o aspecto dualístico ganha relevo em sua produção, revelando o modo como o autor passa a encarar as relações sócio-políticas no Brasil e a ficcionalizá-las. A historiadora Carolina Calixto (2016) aponta que o autor desloca os maniqueísmos reincidentes do seu primeiro momento de produção, oriundos muitas das vezes do antagonismo opressor/oprimido, para as dimensões culturais em que a polarização cede espaço ao diálogo, na tentativa de um devir plural e possível.

De antemão, é importante dizer que não se afirma que Jorge Amado abandona a discussão sócio-política tão explícita em seus primeiros romances, muito menos celebra a diversidade de modo ingênuo e apaziguador, atenuando as durezas provocadas pelas tensões nas relações de poder presentes na sociedade brasileira.

Pelo contrário, o romancista passa a conferir um tratamento mais aprofundado para a dimensão da cultura, revelando como que esse conjunto de valores, crenças, costumes servem de moldura para se entender os quadros sociais marcados por profundas desigualdades. Negociar, ressignificar, reconhecer a diferença, fundir-se ao universo cultural do outro, traduzir, hibridizar-se, compreender lógicas outras são gestos os quais marcam as narrativas pós-*Gabriela*.

2. QUINCAS, FLORÍPEDES, ARCHANJO, ADALGISA E OYÁ – DUPLICIDADES EM CENA

Quincas Berro d'água deixa de ser Joaquim Soares da Cunha, funcionário público, homem dileto da sociedade, chefe distinto de família, para viver a liberdade das ruas, das ladeiras, das realidades obscurecidas no tempo e na história, desce à margem, convive com ela, passa a integrá-la, para total desgosto da família.

A condição marginalizada de Quincas é gesto voluntário assumido pela própria personagem, diferentemente do que ocorre com outras figuras marginalizadas representadas nas narrativas amadianas. É justamente nessa virada existencial que se instaura a duplicidade, morre o homem enquadrado aos códigos de conduta para nascer o herói marginal e boêmio.

Abaixo, recolho a cena do velório de Quincas, cujo corpo desfalecido fora capaz de reunir dois mundos completamente distintos: o mundo formal da família seguidora dos códigos sociais de conduta e o mundo dos amigos empobrecidos e marginalizados, mas que melhor o conheciam e, por isso mesmo, eram os de sua preferência.

Agora estavam ali em silêncio, de um lado a família de Joaquim Soares da Cunha, filha, genro e irmãos, de outro lado os amigos de Quincas Berro D'água. Pé-de-vento metia a mão no bolso, tocava na jia amedrontada, como gostaria de mostrá-la a Quincas! Como se executassem um movimento de balé, ao afastarem-se do caixão os amigos, aproximaram-se os parentes. Vanda lançava um olhar de desprezo e reproche ao pai. Mesmo depois de morto, ele preferia a sociedade daqueles maltrapilhos. (AMADO, 2008, p.64)

A cena descrita encerra explicitamente o incômodo e o desprezo que a família de Joaquim Soares sentiu ao ter de se aproximar de seus amigos marginalizados no momento do velório. Pode ser empreendida

a leitura da força de atração que a corporeidade da personagem possui, fazendo se aproximarem dois universos completamente antagônicos. Joaquim também é Quincas. Joaquim da família alinhada e Quincas da boemia. Joaquim do lar, Quincas da rua. Morte simbólica, morte física. Pulsão de vida, pulsão de morte. Um jogo de dualismos que faz da personagem uma espécie de encruzilhada existencial.

Ainda na cena do velório supracitada, quero chamar a atenção para a presença da jia amedrontada no bolso do amigo de Quincas. Jia é a designação de uma rã, animal de vida dupla, anfíbio, mas também é vocábulo referente a furto, roubo, na linguagem popular brasileira. Jia: termo e ser ambíguo. Parece que esse elemento peculiar presente na cena não está ali ao acaso, mas dialoga diretamente com o corpo de Quincas em seu estatuto dual.

Em relação à obra *Dona Flor e seus dois maridos*, por exemplo, uma leitura imediata do romance leva-nos a pensar na criação de um simples triângulo amoroso cômico, em que Dona Flor desdobra-se para poder manter sua integridade moral ante a sociedade, para não ser julgada pelos códigos morais de conduta.

Mesmo depois de morto, Vadinho, seu primeiro marido, um libertino arretado, retorna magicamente do plano espiritual para atender ao chamado, um quase clamor, proferido em silêncio atordoado pela viúva. Entretanto, o tal retorno do espírito de Vadinho só ocorre quando D. Flor já havia se casado pela segunda vez.

O novo cônjuge, Teodoro, farmacêutico disciplinado, metódico, com horários e regras muito bem definidos para tudo, representa outro modo de existir totalmente diferente daquele de seu primeiro marido. De um lado, Vadinho figura a liberdade aprendida nas ruas, o conhecimento amplo e profundo das ilicitudes da vida boêmia e “desregrada”.

Do outro, Teodoro representa a seguridade de um homem íntegro pela sua conduta exemplar, segundo os imperativos da moralidade e dos bons costumes. No meio, uma mulher apaixonada e temerosa pela possibilidade de ser descoberta em situação não convencional, portanto, não aceita pela sociedade.

Tentando mediar os dois “relacionamentos”, o conflito se instaurou para D. Flor, que, no fim das contas, consegue conciliar as duas figuras em sua vida. Um romance assentado na sátira, que se faz ressonante através dos comentários irônicos do narrador, dos diálogos entre as personagens, das situações inusitadas que aparecem ao longo da trama. Pode ser lida de imediato como uma narrativa divertida, que se propõe apenas em contar a história de como uma professora de culinária teve de aprender a temperar seus afetos, para que pudesse vivenciá-los, concomitantemente, sem ser julgada pela sociedade da qual fazia parte.

Indo mais além, Roberto Damatta trouxe à luz uma visada fecunda para se pensar as representações das personagens centrais do romance. Em sua abordagem, o antropólogo insinua ser D. Flor a própria representação da nação brasileira que, não tendo que escolher entre um e outro, consegue aliar essas duas existências no mais profundo de seu afeto. Nas palavras de Damatta:

(...) há em Dona Flor a perturbadora e contraditória sugestão de que se podem escolher os dois – ou seja: escolher não-escolher, um paradoxo lógico que transforma, relativiza e, no limite, desmoraliza o caráter trágico do triângulo amoroso de reputação bovaresca, recuperando sua capacidade criativa, liberando suas dimensões mágicas e deixando ver o seu potencial sociológico, em contraste com a moralidade rotineira que nos obriga a escolher um dos dois! De fato, o dado mais extraordinário da história de Dona Flor é, obviamente, que ela decide não decidir e permanece casada tanto com o seu segundo marido, o comedido Dr.

Teodoro sem, entretanto, deixar de ser amante do primeiro cônjuge, o excessivo Vadinho. Do mesmo modo que o carnaval realiza a mediação entre os universos da tristeza e da felicidade, da riqueza e da pobreza e do lazer e do trabalho, Dona Flor também descobre um caminho alternativo. Uma via que, no plano implícito ou simbólico, acena com uma saída para o Brasil, possibilitando juntar o nosso lado burguês, capitalista, legisferante, necessariamente racional e apolíneo, com o nosso lado paternalista, malandro, ambíguo e dionisíaco. (DAMATTA, 1997, pp. 121; 123).

A partir dessa visada, o antropólogo abre possibilidade para uma percepção política presente na figurativização operada pelo romancista na composição do triângulo amoroso. Um romance escrito em 1966 e que relativiza o aspecto restritivo do casamento, enquanto instituição social e cultural, podendo ser lido como uma espécie de crítica ao sistema político que acabara de se instalar em nossa sociedade: a ditadura.

Dona Flor, a própria nação, acaba de dar os braços oficialmente ao metódico Teodoro, prosopopeia da ideologia conservadora e arbitrária; o farmacêutico que encarna aquele capaz de remediar/de medicar os desajustes da nação brasileira. Mas, ao mesmo tempo, esta nação, figurada por Florípedes, mantém sua relação com “o espírito” que verdadeiramente lhe atrai: o livre Vadinho.

O traço da duplicidade manifesta-se em diferentes ocorrências mesmo é em *Tenda dos milagres*, a começar pela própria armação do romance numa dupla temporalidade: A narrativa acontece no próprio ano em que o romance foi publicado, o ano corrente de 1969, ápice da ditadura militar, ano da implementação do AI-5 (ato institucional) que sancionou os piores tipos de censura e tortura. Momento em que o pesquisador norte-americano, ao chegar à Bahia, abala subitamente a intelectualidade soteropolitana com a declaração de que vinha ao Brasil em busca de maiores informações a respeito de Pedro Archanjo, um grande etnólogo popular.

Para o desespero geral, a memória do “filho da terra” fora apagada e, portanto, precisava ser resgatada urgentemente; o outro tempo é o da virada do século XIX para o XX, em que viveu Pedro Archanjo, articulando-se aos pares na luta pela igualdade étnico-social e afirmação da presença negra como partícipe efetivo da construção dinâmica da identidade cultural brasileira. Amado joga com essa dupla temporalidade na construção romanesca, deslocando a denúncia e a crítica para o contexto social vivido por Archanjo no início do século XX. Luta contra as injustiças, arbitrariedades e repressão duríssima do racismo em sua mais perversa expressão de violência.

Ao realizar esse movimento de retorno a tempos progressos para criticar de forma direta e contundente as forças hegemônicas e opressoras de poder, Jorge Amado acaba passando sua mensagem crítica ao seu próprio tempo, o ano de 1969, também sombrio e de duras violências. Portanto, a dupla temporalidade diegésica funciona como estratégia discursiva potente de denúncia, fazendo do território literário arena propícia para a aliança entre a estética e a ética.

O nome do protagonista/herói popular, Pedro Archanjo, na tessitura ficcional, também imprime essa conjugação dualística: ele é Pedro Archanjo Ojuobá. Archanjo (designação referente ao universo branco-cristão) e Ojuobá (Os olhos de Xangô) – designação referente ao panteão afrodiaspórico: sujeito que encarna ambas as instâncias, sendo dois ao mesmo tempo. Bedel da Faculdade de Medicina, pesquisador e escritor que passa a desenvolver suas habilidades no letramento através de um saber acadêmico-formal e ao mesmo tempo é aquele que participa ativamente das experiências de resistência política da vida popular na Tenda dos milagres, sobrelevando e estudando os elementos populares da cultura, dialogando com Majé Bassã, Lídio Corró e outras figuras marginalizadas na sociedade.

Aproveito essa discussão sobre a duplicidade nas obras de Jorge Amado, na esteira das discussões já empreendidas sobre a mestiçagem presente em *Tenda dos milagres*, para ratificar o tratamento conferido pelo autor acerca do tema, que longe de escamotear as durezas da violência sofrida pelos negros no processo de nossa formação identitária, toca profundamente nas mais cruéis faces do racismo, denunciando-o e, além disso, apontando os movimentos de resistência engendrados pelos indivíduos subalternizados para sua inscrição efetiva no mundo.

O duplo aparece recorrentemente na narrativa e apresenta-se como resposta às violências provocadas pelo racismo. Recolho aqui a cena de celebração da formatura de Tadeu Canhoto no curso de Engenharia. Tadeu é uma personagem importante de ser notificada em nossa análise sobre representação do negro em *Tenda*, pois instaura na narrativa uma possibilidade de existência que não está fadada a lugares já pré-definidos para os indivíduos de sua origem étnico-social. Tornar-se engenheiro no início do século XX – momento em que a narrativa acontece e no qual se sobrepujavam os ideários eugenistas – é algo incomum e de valor expressivo. O narrador descreve a cena em que as duas avós comemoram a realização do neto. Avós de consideração, de empréstimo, mas de afeição profunda e desmedida. Uma era Zabela, simpática às ideias de Pedro Archanjo e muito ligada às atividades culturais populares. Branca e com ares de afrancesamento decadente, mas sempre em tom bem-humorado; a outra, era a mãe de santo, Majé Bassã, mulher negra, representação de resistência afrodiáspórica. Abaixo, a cena de comemoração da formatura da personagem:

Milagre é isso, amor: as avós dançando na Tenda dos milagres na noite da formatura de Tadeu. Avós tortas, as duas, avós de puro amor, Mãe Majé Bassã e a condessa Isabel Tereza Gonçalves Martins de Araújo e Pinho, Zabela para os íntimos. Sentado na cadeira de braços reservada às pessoas de

Maior (...) Tadeu é o centro das atenções e homenagens. Enverga a calça de listra e paletó de mescla, colarinho de ponta virada, sapatos de verniz, anel azul de safira, o anel dos engenheiros. A emoção no rosto feliz, a vontade de abraçar a todos ao mesmo tempo, a lágrima e o riso misturados na face de cobre, no olhar de enleio, os cabelos escorridos, negros de azeviche, romântica estampa de irredentista, engenheiro Tadeu Canhoto. Aquela é a noite da grande festa. (...) Tão solene e simples, tão majestosa e íntima, por entre as palmas das mãos erguidas, parou face a face com Tadeu e lhe abriu os braços. Nos imensos seios acolheu os pensamentos do rapaz, a emoção, o ímpeto, a dúvida, a ambição, o orgulho, a amargura, o amor, o bom e o ruim, as fibras do jovem coração, a sina de Tadeu: tudo coube no mar dos seios maternos, assim enormes para conter a alegria e a dor do Mundo. (AMADO, 1979, p. 210-211)

Valem pontuar algumas ocorrências que se manifestam nessa cena. A primeira delas é a centralidade do jovem Tadeu celebrando a sua conquista juntamente com os seus, subvertendo as expectativas de uma sociedade assentada sobre os pilares do racismo e da exclusão. A segunda ocorrência é a junção das duas figuras das avós como matrizes ancestrais de empréstimo, mas não de menor importância para a formação desse sujeito. A convivência de ambas parece apontar para a alternativa utópica amadiana: as fusões culturais, as negociações entre essas dimensões, possibilitando um futuro de superação. Por fim, o abraço em Majé Bassã, Ialorixá, cujo colo serve de acalanto e reorganização dos pensamentos e das perspectivas. Mãe que cuida das aflições e alegrias do Orí.

Em *O Sumiço da santa* (1988), Jorge Amado mais uma vez faz uso do aspecto da duplicidade como elemento constitutivo do discurso literário. Tendo como pano de fundo o sumiço da imagem de Santa Bárbara, a do trovão, vinda de Santo Amaro-BA para ser apresentada

na exposição de arte sacra em Salvador-BA, o narrador nos apresenta o núcleo central da trama que consiste, como bem aponta Antonio Carlos Monteiro Teixeira Sobrinho (2017): o arco existencial de Adalgisa.

Filha de pai espanhol e mãe afrodescendente, a personagem encarna a mescla étnica e cultural dos progenitores. Em sua corporeidade, o duplo se instala. Adalgisa Perez Correia é filha de berço católico, seguidora de obstinação exacerbada dos dogmas cristãos e uma criatura, em igual medida, negadora de sua ancestralidade africana.

Manela, tutelada por sua tia Adalgisa, depois de ter ficado órfã de pai e mãe, vê sua vida se transformar em um verdadeiro inferno. Aderente ao candomblé, leva surra da tia e é mandada para a clausura do convento das arrependidas.

Adalgisa pusera-lhe o cabresto, ditara horários rígidos, não lhe permitia trocar pernas pelas ruas, e, quanto a festas e cinemas, somente acompanhada pelos tios. Terreiros de santos, nem falar: Adalgisa tinha horror a candomblé. Horror sagrado, o adjetivo se impõe. Cabresto curto, pulso forte, trazia-a sob controle, castigava sem dó nem piedade. Estava cumprindo seu dever de mãe adotiva — um dia, instalada na vida, Manela lhe agradecerá. (AMADO, 1988, p.49).

Contudo, Oyá/Iansã/Santa Bárbara, a do trovão, tinha uma missão a cumprir na cidade: libertar Manela daquele cativo que lhe fora imposto e, sobretudo, libertar Adalgisa dos grilhões do negacionismo de si própria. A mãe de Adalgisa, Andreza, foi iniciada no candomblé grávida, sem saber. Nessas condições, o orixá toma para si a criança. Portanto, Adalgisa nasce feita, filha de Oyá. Porém, nega essa condição e todo seu enredo ancestral, projetando na sobrinha, que era adepta ao candomblé, um recalco do sagrado que lhes são inerentes. Iansã, guerreira vencedora, estava determinada:

Antes que a festa terminasse Oyá partiu, tinha muito que fazer. Viera à Cidade da Bahia para concluir tarefa iniciada em janeiro, na Quinta-Feira do Bonfim, trazia um propósito e uma decisão: libertar Manela do cativoiro e mostrar a Adalgisa com quantos paus se faz uma cangalha. Seus cavalos, ela os montava em pelo, em Adalgisa poria uma cangalha e assim a montaria. Para lhe ensinar a tolerância e a alegria, o bom da vida. (AMADO, 1988, p.33).

Investindo numa representação híbrida, transcultural e sincrética, Jorge Amado vale-se da duplicidade como alternativa de enfrentamento ao preconceito, à opressão e às formas negadoras da vida. Não há apenas uma Adalgisa: opressora, dogmática, tirana e impiedosa, há uma outra: Dadá, herdeira de uma ancestralidade afrodiáspórica de resistência e beleza, a maior dançarina da guerra, filha de Oyá e de Andreza, mulher negra que nunca negou seus referenciais de origem.

Adalgisa em seu arco existencial, vem ao mundo iniciada com a insígnia forte da guerreira destemida Iansã, marca ancestral que lhe acompanha desde o ventre de sua mãe. Adalgisa nasce e cria-se optando por negar sua própria memória, mas ao fim da narrativa é convocada a regressar à morada de si mesma, numa redescoberta de sua própria potência de vida.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Jorge Amado é insistente na criação de universos ficcionais em que componentes identitários e culturais de diferentes matrizes ora se chocam, ora se complementam, forjando um intercâmbio contínuo de forças formadoras da vida. Constrói, portanto, narrativas que revelam seu modo de ler o mundo: derrubando muros inúteis, acreditando que somente através dos contatos entre as diferenças é que se pode vislumbrar um futuro possível de maior dignidade e respeito. Um futuro pos-

sibilitado pela destituição das hierarquias dos saberes e das construções culturais, sobretudo, exercendo o lugar de escuta e projetando caminhos de fala, para que a pluralidade possa ser respeitada e a vida possível.

Para tempos ainda sombrios, mas logo em breve, melhores, ler a obra de Jorge Amado é um convite/intimação para fazermos uma sociedade melhor, mais aberta ao diálogo, que valoriza a diversidade.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **Dona flor e seus dois maridos**. Rio de Janeiro: Record, 2001

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

_____. **Quincas berro d'água**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

_____. **Tenda dos milagres**. Rio de Janeiro: Record, 1979.

CALIXTO, Carolina Fernandes. **História e Memória da trajetória político-intelectual de Jorge Amado**. 2016. 408f. Orientadora: Denise Rollemberg. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências humanas e Filosofia. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

CANDIDO, Antonio. **Poesia, documento e História**. In: VÁRIOS AUTORES. *Jorge Amado: Povo e Terra: 40 anos de literatura*. São Paulo: Martins Editora, 1972. p.109-123.

DAMATTA, Roberto. Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois brasis. In: **Caderno de literatura brasileira: Jorge Amado**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997. p. 120-135

TEIXEIRA SOBRINHO, Antonio Carlos Monteiro. **Das possibilidades heterotópicas para uma experiência de liberdade – Um estudo do universo ficcional amadiano**. 2017. 288f. Orientadora: Ívia Iracema Duarte Alves; coorientador: Eduardo Assis Duarte. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 2017.

A EFERVESCÊNCIA DO IMAGINÁRIO AMADIANO NO CONTO *O MILAGRE DOS PÁSSAROS*

Rita Olivieri-Godet

Amado chez lui, à Salvador, écrivant une œuvre joyeuse à la surface mais gorgée de fureurs souterraines. [...] le plus grand écrivain brésilien

Dany Laferrière,

L'exil vaut le voyage, 2020, p. 355

Em todas as casas do planeta, o nome do romancista [Jorge Amado] pode estar tatuado não em outros nomes, mas na capacidade infinita de converter o mundo em histórias de encantar.

Mia Couto, “A arte de sonhar um país”,
posfácio de *Tocaia Grande*, 2008, p. 465.

1. QUEM CONTA UM CONTO...

Poderíamos atribuir à Jorge Amado o epíteto de contista bissexto. De sua produção constam oito contos publicados entre 1931 e 1989,¹ escassez que contrasta com sua prolífica obra romanesca. Como observa Paula Sperb “fica evidente, portanto, que Jorge Amado não era um contista por vocação” (2015, p. 274). Não se pode, no entanto, ignorar esses relatos que anunciam ou retomam temáticas e procedimentos narrativos semelhantes aos adotados nos romances. Exatamente por serem

1. Refiro-me aos contos publicados. Uma pesquisa junto ao acervo da *Fundação Casa de Jorge Amado* sobre as narrativas breves do escritor seria bem-vinda.

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

formas breves que evoluem em torno de um núcleo narrativo, os contos produzem um impacto imediato junto ao público leitor, permitindo-lhe adentrar o universo amadiano e suas modalidades estéticas, podendo, inclusive, cumprir a função pedagógica de iniciação à leitura da obra do autor baiano.

Sem desprezar a importância dessa função, o que me atrai nesses contos é o recurso à dialética do sério-cômico, para realizar a crítica aos valores sociais hipócritas, ridículos, repressivos e injustos, procedimento igualmente presente na produção romanesca. Por trás dessas narrativas despreziosas, percebe-se a condenação feroz ao racismo, à violência social, ao patriarcalismo, desvelando a mentalidade e o substrato cultural das classes sociais que compõem a sociedade brasileira. Essa perspectiva crítica é conduzida com maestria por um escritor que domina perfeitamente a estrutura e a tradição literária do gênero conto.

O número 3 de *Os Cadernos de Literatura Brasileira*, dedicado a Jorge Amado, relaciona sete contos do autor, publicados em jornais, revistas e antologias, lista que reproduzo abaixo:

“Sentimentalismo”. *O momento*. Salvador, 15/08/1931

“O Homem da mulher e a mulher do homem”. *O Momento*. Salvador, 15/08/1931.

“História do carnaval”. In: *Antologia do carnaval*. Rio de Janeiro, *O Cruzeiro*, 1945; *Exu*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, jan.-fev, 1988.

“As mortes e o triunfo de Rosalinda”. In: *Os dez mandamentos*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1965; *Exu*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, set.-out. 1989.

“Do recente milagre dos pássaros acontecido em terras de Alagoas, nas ribanceiras do rio São Francisco”. Salvador, Banco Econômico, 1979; *Exu*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, jul.-ago. 1989.

“O episódio de Siroca”, *Playboy*. São Paulo, ago. de 1982; *Exu*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, mar.-abr. 1989.

“De como o mulato Porciúncula descarregou o seu defunto”. *Senhor*. Rio de Janeiro, dez. 1989; *Exu*, Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, jan.-fev. 1989.

(*CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA*, 1997, n° 3, p. 138),

A essa lista, Paula Sperb (2015) acrescenta o conto “Do jogo de dados e dos rígidos princípios”, escrito nos anos sessenta. Esse conto está incluído no livro *Cinco Histórias*, publicado em 2004, pela Editora Casa de Palavras da Fundação Casa de Jorge Amado, conforme consta da resenha de José Castello (2004), juntamente com “História do carnaval”; “As mortes e o triunfo de Rosalinda”; “De como o mulato Porciúncula descarregou seu defunto”; e “O episódio de Siroca”. Em 2010, a Companhia das Letras reúne numa “caixa especial”, três contos, que ela havia publicado anteriormente, ilustrados e comentados por artistas gráficos e escritores consagrados. Caberia uma discussão sobre a política de publicação dos contos, que não me proponho a fazer neste ensaio, mas que fica como sugestão para futuras reflexões.

Na verdade, os contos só despertam o interesse das editoras, após o falecimento do autor. A exceção à regra é a edição em livro de *O milagre dos pássaros*, em 1997, pela Record. Porém, milagre mesmo é constatar que as traduções do referido conto para o inglês (*The miracle of the birds*, 1983), para o francês (*Du miracle des oiseaux*, 1990) e para o alemão (*Von Wunder der Vögel*, 1994), precedem de muitos anos o livro da Record. Sinal do imenso prestígio internacional da obra de Jorge Amado, o autor brasileiro mais traduzido e conhecido fora das nossas fronteiras.

2. O MILAGRE DOS PÁSSAROS: UMA PROPOSTA DE LEITURA

A análise que realizo do conto *O milagre dos pássaros* inspira-se, em parte, no enfoque que o crítico Jorge Araújo abraça, no excelente estudo de sua autoria *Dioniso & Cia. na moqueca de dendê: desejo, revolução e prazer na obra de Jorge Amado* (2003). Nesse livro, o autor propõe uma “retomada da obra amadiana na rota de seu caráter dionisíaco, festejador, carnavalesco e erótico” (Araújo, 2003, p. 9-10), esclarecendo e sistematizando aspectos fundamentais para a compreensão da veia paródica e da construção de personagens amadianos aventureiros e dionisíacos que buscam o prazer e celebram o amor físico como instância de liberdade. A leitura beneficia-se igualmente da contribuição de Jerusa Pires Ferreira, na obra *Cavalaria em cordel* (1979), dedicada à literatura popular nordestina e suas relações com o repertório medieval, além de levar em conta as recorrências do imaginário sobre o mito de Dom Juan.

Desde o limiar do projeto amadiano, nas obras escritas sob a égide do realismo socialista que privilegiava a denúncia das condições subhumanas do cotidiano da população, Amado já investia na representação da vitalidade do universo da cultura popular. Como destaquei em um outro ensaio (OLIVIERI-GODET, 2014, p. 41-67), o caráter dionisíaco da obra amadiana denota um fazer literário capaz de captar o “sopro de vida do povo”, sua energia vital que se manifesta no simples prazer de viver. A potência poética do imaginário amadiano encontra-se na capacidade de colocar em cena o impensável, o imprevisível, subvertendo os códigos do possível. Essa é a base sobre a qual se assenta a irrupção do fantástico e do erótico na obra de Jorge Amado e que se manifesta de maneira exemplar na curta e densa narrativa de *O milagre dos pássaros*. Apesar da consciência das mazelas da existência e das injustiças sociais, o universo literário amadiano conforta a perspectiva

assumida pelos escritores caribenhos, Edouard Glissant e Patrick Chamoiseau, segundo a qual “o possível é uma efervescência do imaginário”, sendo preciso “coragem para abandonar o velho conforto mental” (GLISSANT/CHAMOISEAU, 2021, p. 7).

No conto em questão, a qualificação da vivência quotidiana assume a celebração da vida, instaurando o ideal do erótico libertário que conduz à exaltação do amor físico e por conseguinte, projeta uma sexualidade desculpabilizada. O protagonista Ubaldo Capadócio inscreve-se na linhagem de personagens amadianos como Vadinho, Vasco Moscozo de Aragão ou até mesmo Gabriela, que, movidos pela força do desejo, rejeitam qualquer tipo de sublimação, recusando o caráter transcendental do amor, característico da moral cristã. Esses personagens dão ênfase ao aspecto transgressor da experiência erótica, contribuindo para desnudar a hipocrisia das leis de decoro que regem o falso moralismo burguês. Para construir o perfil do protagonista Ubaldo Capadócio, Amado inspira-se no humor licencioso dos *fabliaux* medievais, narrativas picarescas cuja tradição se prolonga na literatura popular do Nordeste. Os *fabliaux* também contribuíram para a construção do mito de *Dom Juan*, em obras como *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina, e o *Dom Juan ou Le festin de pierre*, de Molière, que consagra definitivamente o personagem do sedutor sem escrúpulos.

Inspirado pelo modelo de narrativas barrocas e picarescas, o anúncio do tema e do autor da história precede o início do relato amadiano: “... do recente milagre dos pássaros acontecido em terras de Alagoas, nas ribanceiras do rio São Francisco ...contado por Jorge Amado” (AMADO, 1997², p. 5-7). A referência ao milagre propõe um pacto de leitura ao leitor, convidando-o a adentrar num universo cujas leis são diferentes do seu mundo, tecendo aproximações com a narrativa po-

2. Neste ensaio, utilizo a edição da Record que data de 1997.

pular de tipo maravilhoso. Apropriando-se da eloquência da oralidade dos contadores de caso do Nordeste, o narrador mantém o suspense sobre o milagre anunciado que somente será revelado no final da intriga. Dessa forma, retém a curiosidade do leitor, imprimindo um ritmo e um sentido à leitura. Explora a tensão entre veracidade e fabulação, ao incluir no espaço ficício personalidades reais como Heloísa Ramos, viúva de Graciliano Ramos, o artista plástico Calazans Neto, o poeta Florisvaldo Matos, recurso comum às obras de Jorge Amado que busca, dessa maneira, render homenagem a seus amigos. Grande mestre de narrativas longas e curtas, Jorge Amado estrutura o enredo de maneira linear, evocando o fato extraordinário “comprovado por centenas e centenas de viventes” (AMADO, 1997, p. 9), objetivando criar um final impactante, procedimento semelhante ao adotado por Edgar Allan Poe, nos seus célebres contos.

3. PELA ESTRADA AFORA... DESAFIOS E AVENTURAS ERÓTICAS DE UBALDO CAPADÓCIO

O enredo é constituído pelas aventuras amorosas do protagonista Ubaldo Capadócio “de profissão literato de cordel, trovador popular e amante, nos três ofícios de reconhecida competência e vasta aceitação” (AMADO, 1997, p. 10). Na composição do perfil do herói do conto, cujo nome já aponta para sua personalidade de malandro *bon vivant* que desafia os valores morais instituídos, o narrador exacerba, com muito humor, sua vitalidade erótica. A caracterização do personagem que aos 32 anos, possui três esposas, na Bahia e em Sergipe, todas ilegítimas, e nove filhos, inaugura um questionamento crítico, num tom debochado, sobre as relações conjugais e a instituição do casamento numa sociedade regida por valores patriarcais, um dos temas prediletos da narrativa amadiana:

Sendo muitas, todas eram a única, quem não entende a adivinha nada sabe dos mistérios do amor. Qual o motivo das repetidas ingratidões, por que esse absurdo egoísmo exclusivista se a ele, Ubaldo Capadócio, não lhe faltava força de arrimo e decisão para a todas satisfazer com plenitude na cama e no sentimento, sobrando-lhe para tanto competência e fantasia? (AMADO, 1997, p. 19)

A profissão de poeta e vendedor de folhetos de cordel conforta a linhagem picaresca, na medida em que coloca no centro da narrativa o *topoi* da viagem e da aventura, sendo a pulsão erótica desmedida do herói, a força que o impulsiona a combater e vencer os obstáculos. No consagrado estudo de Jerusa Pires Ferreira sobre a herança do repertório das narrativas de cavalaria medievais na produção da literatura de cordel no sertão nordestino, a autora destaca a permanência do *topoi* da viagem, “sendo dado ao herói, um desafio-travessia” (FERREIRA, 1979, p. 62):

É em torno do deslocar-se do herói, que se concentra de modo mais realizado este exercício, tiradas de andanças ao longo de lugares amenos e terríveis, construindo-se por fim a poesia que, como toda criação, termina por ser uma brecha no estereótipo. (FERREIRA, 1979, p. 63)

O conto amadiano ilustra perfeitamente esse modelo ao dar ênfase à mobilidade espacial do herói que se aventura por “lugares amenos e terríveis”, animando, com poesia e música, festas, feiras, batizados e velórios. O núcleo narrativo do enredo gira em torno da viagem que Ubaldo Capadócio realiza ao estado de Alagoas “onde a vida vale pouco, mas a poesia é muito prestigiada” (AMADO, 1997, p. 25). A ironia

do narrador chama a atenção para a violência que impera na região, em particular na cidade de Piranhas à qual Ubaldo se destina, “cidade célebre pela beleza da paisagem e do casario e por ter resistido ao grupo de Lampião em tempos idos, fato cantado em cordéis da época” (AMADO, 1997, p. 26). Os detalhes do cenário da aventura vão se multiplicando, de maneira a exacerbar os obstáculos que o herói terá que enfrentar para atingir seu principal objetivo, o de seduzir uma mulher casada. Nessa “terra de machos, de topetudos, de valentia comprovada” (AMADO 1997, p. 27), vive o capitão valentão Lindolfo Ezequiel, na verdade um temível pistoleiro, com fama de matador, marido da bela, irresistível e provocante Sabô, a mulher que “não era gente, era a tentação do demônio solta em Piranhas” (AMADO, 1997, p. 27). A organização discursiva do texto investe na dramatização da narração, definindo as funções actanciais, identificando Lindolfo Ezequiel como o principal obstáculo à realização do desejo do protagonista. O herói, como nos folhetos maravilhosos da literatura popular do Nordeste, herdeira da tradição medieval cavaleiresca, deverá enfrentar múltiplos obstáculos para realizar o seu desejo.

A construção paródica dos três personagens principais está assentada no exagero: Ubaldo Capadócio e Sabô caracterizam-se pela lubricidade desmedida; Lindolfo Ezequiel, pela violência destruidora. Incorporando elementos da tradição picaresca, o conto carnavaliza as convenções burguesas e expõe a violência do sistema político, encenando, com muita galhofa, o combate entre eros e tânatos que constitui, a meu ver, um dos principais paradigmas da obra amadiana. Ubaldo Capadócio desafia o perigo e, aproveitando-se da ausência de Lindolfo Ezequiel, que viajara para cumprir mais um assassinato, por encomenda de um deputado, tem uma tórrida noite de sexo com sua “parceira de arrelia” (AMADO, 1993, p. 31). Ambos são surpreendidos pela volta inesperada do marido, mas Ubaldo consegue fugir, atravessando nu a

feira de Piranhas, vestido apenas com “a peça superior do baby-doll cor-de-rosa de Sabô” (AMADO, 1997, p. 33), perseguido de perto pelo seu rival. Ubaldo é salvo pela irrupção do elemento fantástico na narrativa: na correria, esbarra-se nas inúmeras gaiolas dos pássaros à venda na feira que, libertos, “suspenderam no ar Ubaldo Capadócio, levando-o pelos céus” (AMADO, 1993, p. 36). Cena belíssima e poética que louva e desculpabiliza os prazeres do corpo, enquanto o marido valentão e corno “ficou ali plantado em meio à feira, onde se encontra até hoje, convertido em magnífico pé de chifres, chifreiro mais frondoso do Nordeste” (Amado, 1993, p. 36).

A irrupção do sobrenatural no texto corresponde perfeitamente à estrutura dos folhetos maravilhosos de cordel que alimentam o imaginário popular. Os pássaros exercem a função tópica, identificada por Ferreira, na sua análise da estrutura das narrativas maravilhosas nordes-tinas (1979, p. 62), de “objeto de ultrapassagem poética dos obstáculos dentro do bojo do macrocombate”. Seu papel é permitir que o herói vença o obstáculo e o combate. Note-se que o elemento sobrenatural³ irrompe num contexto geográfico real, contrastando com a objetividade dos detalhes descritivos da feira de Piranhas. O narrador recorre ao processo de naturalização do irreal, recurso que Amado utiliza em outras narrativas para caracterizar personagens que subvertem os valores sociais vigentes, como Quincas Berro Dágua e Vadinho.

A naturalização do sobrenatural na história abre as portas para o encantamento poético. Através do inesperado milagre dos pássaros, o narrador redime Ubaldo Capadócio de qualquer julgamento moral, fazendo o elogio do avesso da ordem estabelecida que o mesmo repre-

3. No clássico ensaio de Tzvetan Todorov sobre a literatura fantástica, o autor caracteriza o fantástico-maravilhoso como narrativas que terminam por uma aceitação do sobrenatural, narrativas nas quais o elemento fantástico permanece inexplicado, não racionalizado. No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem por parte dos personagens, nem por parte do leitor implícito. Ver T. Todorov, 1970, p. 57-59.

sentia: “À frente do bando iam doze araras abrindo caminho através das nuvens, conduzindo o trovador, leve como a poesia” (AMADO, 1997, p. 36). Um verdadeiro cântico à voluptuosidade do desejo, no qual poesia e irreverência se mesclam na imagem dos pássaros conduzindo “Ubaldo Capadócio, os bagos salvos ao vento” (AMADO, 1997, p. 37). A narrativa recompensa os personagens que perseguem o pleno gozo da libido, como Ubaldo e Sabô - que no final da narrativa se liberta do marido ciumento. Em contrapartida, imitando a concepção maniqueísta característica das histórias populares fundamentadas na dualidade entre bem e mal, reserva a Lindolfo Ezequiel um triste destino: “convertido em magnífico pé de chifres”, o pistoleiro “Fornece aos artesãos matéria-prima para pentes, anéis, objetos variados, copos de chifre para cachaça” (AMADO, 1997, p. 36). De macho temido e violento a corno desmoralizado, a intervenção do sobrenatural castiga o personagem, rebaixando-o e ridicularizando-o, com muita ironia e sarcasmo.

4. UBALDO CAPADÓCIO, O DOM JUAN NORDESTINO

A leitura da fábula carnavalesca de Jorge Amado induz à aproximação do personagem Ubaldo Capadócio da longa tradição do mito de Dom Juan, símbolo da “joie de vivre”, do prazer terrestre, do amor leviano e insaciável (LAFFONT-BOMPIANI, 1994, p. 2001), no contexto da literatura universal. As referências do leitor Jorge Amado - amante dos clássicos - revela-se nos diálogos intertextuais de suas narrativas que entrelaçam tradições literárias eruditas e populares. Nesse sentido, a obra amadiana é um convite para ser lida ativando a “memória de livros”, expressão utilizada por Tiphaine Samoyault para se referir à intertextualidade. A escritora e crítica literária francesa considera que “a literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta uma relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens [...]”

(SAMOYAULT, 2008, p. 9). Por esse ângulo, abordarei aspectos da reinvenção do mito de Dom Juan no conto do autor baiano. Levarei em consideração algumas particularidades de duas das mais célebres obras entre as que se apropriaram desse mito que teve sua origem no folclore europeu. A primeira delas impõe-se, pelo seu caráter inaugural e definidor da forma artística. Refiro-me a *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), cuja autoria é atribuída a Tirso de Molina. A segunda diz respeito à peça *Dom Juan ou Le festin de pierre* (1665), de Molière, por ser o texto que consagrou definitivamente o mito de Dom Juan no universo literário e artístico.

Ambas as peças referidas apresentam dois planos, o realista e o fantástico-maravilhoso, estrutura compartilhada pelo conto amadiano. O plano realista da obra de Tirso de Molina evoca as sucessivas aventuras de Dom Juan caracterizado como sedutor libidinoso, insaciável e sem escrúpulo. A irrupção do sobrenatural corresponde à intervenção da estátua de pedra do Comendador Gonzalo de Ulloa, assassinado por Dom Juan e pai de Ana, uma das vítimas do amante mentiroso, infiel e impostor. A estátua convida Dom Juan para um jantar e ao final agarra o sedutor insaciável pela mão e o joga nas profundezas do inferno. De maneira semelhante à peça de Tirso de Molina, a obra de Molière encena as múltiplas aventuras de sedução, promessas de casamento e mentiras de Dom Juan. A perspectiva edificante que orienta a escrita do autor francês intensifica o caráter hipócrita, violento, mentiroso e sobretudo herético do personagem que, entre outras peripécias, invade “o obstáculo sagrado de um convento a fim de se apossar de Dona Elvira” (MOLIÈRE, trad. MILLOR FERNANDES, s.d.). O castigo virá através da estátua do Comendador que Dom Juan havia assassinado. A estátua o convida para jantar e anuncia sua condenação, fulminando-o com raios e trovões: “A terra se abre e traga-o para o abismo. Enormes labaredas se levantam do lugar em que ele desapareceu” (Molière, trad.

Millor Fernandes, s.d.). As obras recriminam o comportamento do personagem que vive à margem dos códigos de honra de sua época, desprezando os princípios religiosos. A perspectiva moralizante que emana dos textos do século XVII condena à morte o libertino, mentiroso e ateu Dom Juan.

Constata-se que nos textos de Tirso de Molina e de Molière, o papel da intervenção do fantástico-maravilhoso nas obras, introduzindo o elemento imprevisível, visa a castigar a dimensão transgressiva do personagem de Dom Juan, ao passo que em *O milagre dos pássaros*, sua função é salvar o protagonista, evitando que ele seja punido. Ubaldo Capadócio é alçado aos céus pelos pássaros, em nítida oposição ao destino de Dom Juan tragado pelas chamas do inferno. Don Juan corre para sua perdição; Ubaldo Capadócio para sua salvação.

Outro detalhe interessante para observar a reapropriação, por Jorge Amado, de elementos das peças, pode ser constatado na transformação do pistoleiro Lindolfo Ezequiel no “chifreiro mais frondoso do Nordeste” (AMADO, 1997, p. 36), numa clara referência à personagem da estátua nas obras de Molina e Molière. Nesse caso também, há desvio no processo de reapropriação, na medida em que o personagem da estátua do Comendador é o justiceiro, o agente que condena o sedutor predador à morte; no conto, o verdadeiro predador é Lindolfo Ezequiel, cuja real utilidade pública só se revela, como observa o narrador com sarcasmo, ao se transformar em um pé de chifres “que fornece aos artesãos matéria-prima para pentes, anéis, objetos variados, copos de chifre para cachaça (AMADO, 1997, p. 36).

Caberia comentar um último *clin d’oeil* do conto às famosas peças, referente à moral religiosa nelas onipresente. O personagem Dom Juan da obra de Molière, hipócrita e falso devoto, tira Dona Elvira do convento, violando as leis sociais e religiosas, para abandoná-la em seguida. Traída e desprezada, Dona Elvira resolve vestir novamente

as roupas monacais e voltar para o convento. A cena final do conto amadiano produz um contraponto satírico à moral religiosa da peça de Molière e por isso mesmo merece destaque. A cena representa Ubaldo Capadócio sendo depositado pelos pássaros “num convento de freiras, que o acolheram com cortesia e não lhe fizeram perguntas” (AMADO, 1997, p. 37). Fina ironia que deixa em suspenso as possíveis consequências da presença, num convento, de um libertino dado a paixões excessivas. Não há como não lembrar aqui da tópica dos amores freiráticos que a obra satírica de Gregório de Matos incorpora, sendo o *Boca do Inferno* outra fonte inspiradora dos textos amadianos.

Reapropriando-se, pelo viés da paródia, do personagem sedutor, inconstante, amante incondicional das mulheres, Jorge Amado desvia a intenção edificante das peças, inspirando-se no vilão Dom Juan para compor o herói Ubaldo Capadócio; inverte a perspectiva moralista, fazendo o elogio da fruição dos prazeres, recorrendo à sátira para realizar a paródia do amor cortesão.

5. FÁBULA BURLESCA E CRÔNICA SOCIAL

O caráter cômico farsesco da narrativa não abdica da perspectiva crítica da crônica social, pelo contrário, questiona e desestabiliza os valores instituídos, recorrendo, como de praxe, ao registro sério-cômico. Trata com ironia e humor questões sociais e culturais referentes aos rígidos valores patriarcais e machistas da sociedade nordestina, com destaque para a tópica do corno e da desmoralização da honra sexual, recorrente na literatura popular. Não poupa, tampouco, do ridículo, a virilidade do macho, representando o herói da história vestido com a parte de cima de um baby-doll cor-de-rosa. Interpela os papéis sociais da mulher na sociedade machista, figurando tanto a mulher objeto “sempre à mercê do desejo masculino” (DUARTE, 2004, p. 169) como aquela que

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

assume, ainda que de maneira dissimulada, seu desejo sexual. Denuncia a violência, o banditismo e a corrupção da classe política, compondo um retrato da sociedade brasileira que interpela o leitor contemporâneo pela persistência e atualidade de seus traços.

Através da imitação burlesca da temática da sedução, buscando o efeito cômico e provocador, o conto aproxima as obras primas da literatura universal da tradição da literatura popular nordestina, tirando proveito de um e de outro para construir sua própria narrativa. *O milagre dos pássaros* é mais um milagre de Jorge Amado, escritor que nos arrebatou e nos surpreende pela efervescência do seu imaginário libertário e sem fronteiras.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **O milagre dos pássaros**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997.

AMADO, Jorge. **The miracle of the birds**. [Do recente milagre dos pássaros acontecido em terras de Alagoas, nas ribanceiras do rio São Francisco]. Tradução de Barbara Shelby Merello. Nova York: Avon Books, 1984.

AMADO, Jorge. **Du miracle des oiseaux**. [Do recente milagre dos pássaros acontecido em terras de Alagoas, nas ribanceiras do rio São Francisco]. Tradução de Alice Raillard. Paris: Messidor, 1990.

AMADO, Jorge. **Von Wunder der Vögel** [Do recente milagre dos pássaros acontecido em terras de Alagoas, nas ribanceiras do rio São Francisco]. Tradução de Curt Meyer-Clason. Hamburgo: editora não mencionada, 1994.

ARAÚJO, Jorge. **Dioniso e Cia. na moqueca de dendê**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Jorge Amado. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n° 3, março, 1997.

CASTELLO, José. **Amado em forma breve**. 2004. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI46194-15220,00-AMADO+EM+FORMA+BREVE.html> . Acesso em 5/05/2022.

DUARTE, Constância Lima. As relações sociais de gênero em Gabriela, cravo e canela, de Jorge Amado. In: OLIVIERI-GODET, Rita e PENJON, Jacqueline (orgs.). **Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra**. Salvador: Casa de Palavras/Fundação Casa de Jorge Amado, 2004, p. 165-174.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel**. O passo das águas mortas. São Paulo: Hucitec, 1979.

GLISSANT, Edouard; CHAMOISEAU, Patrick. **Manifestes**. Paris : La Découverte, 2021.

LAFFONT-BOMPIANI. **Le nouveau dictionnaire des œuvres**. V. II. Paris : Robert lafont, 1994.

MOLIERE. **Don Juan**. Tradução e adaptação Millôr Fernandes (s.d.). Disponível em

<https://programadeleitura.files.wordpress.com/2013/06/don-juan-molier-re.pdf> Acesso em 19/07/2022.

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

MOLINA, Tirso de. **El burlador de Sevilla y convidado de piedra**. (s.d.) Acesso em 19/07/2022. Disponível em

<https://sgcbibliotecas.files.wordpress.com/2015/04/tirso-de-molina-el-burlador-de-sevilla-adaptacic3b3n.pdf>

OLIVIERI-GODET, Rita. Precariedade, mestiçagem e utopia: “o sopro de vida do povo brasileiro” no projeto literário de Jorge Amado. OLIVIERI-GODET, Rita; DÓREA, Juraci (ilustrações). **Jorge Amado em letras e cores**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2014, p. 41-67.

SERB, Paula. Os contos de Jorge Amado: a regionalidade em “História do carnaval”. RevLet – Revista Virtual de Letras, v. 07, nº 01, jan/jul, 2015. Disponível em <http://www.revlet.com.br/artigos/267.pdf> . Acesso em 5/05/2022.

TODOROV, Tzvetan. **Introduction à la littérature fantastique**. Paris : Seuil, 1970.

A ILUSTRAÇÃO COMO ELEMENTO DE COMPOSIÇÃO DO PROJETO ESTÉTICO-LITE- RÁRIO AMADIANO

Tatiane Almeida Ferreira

1. INTRODUÇÃO

O gosto pelas ilustrações e a influência da literatura apareceram desde muito cedo na vida de Jorge Amado, desde quando ele saiu de Ilhéus, por volta de 11 anos de idade, para estudar na capital baiana. No Antônio Vieira, colégio tradicional de Salvador, fundado pelos jesuítas, conheceu padre Luís Gonzaga Cabral, que lhe apresentou o rico imaginário despertado pela leitura literária e das ilustrações. Já adulto e escritor consagrado, concede entrevista a Antônio Roberto Espinosa e lhe vem à memória o seguinte comentário do professor Cabral sobre a sua redação intitulada “O Mar”: “[...] tem uma prova aqui que eu quero ler porque esse vai ser escritor” (GOMES; NEVES, 1998, p.7).

O padre constantemente lhe emprestava livros de sua biblioteca particular e tinha uma predileção pela literatura em suas aulas: lia os poemas de Camões, ao invés de ensinar as regras gramaticais descontextualizadas: “[...] sua influência sobre mim veio de outra coisa, da abertura dele, do seu não-sectarismo” (GOMES; NEVES, 1998, p. 7). A sua contribuição literária para a formação do menino grapiúna foi de suma importância e determinou escolhas e parcerias artísticas do escritor em toda a sua trajetória. Em palavras de Jorge Amado:

Ele me emprestou, por exemplo, uma tradução portuguesa, magnífica, aliás pelas ilustrações, do *Gulliver*, de Swift¹, que eu li e fiquei deslumbrado. Até fugir do Vieira, entre o segundo e o terceiro anos, ele me deu a ler livros de autores como Charles Dickens, Walter Scott... Padre Cabral me fez penetrar no universo literário, aquele universo imenso... daí eu parti pra diante! Ele foi realmente um homem que confiou naquele menino. (GOMES; NEVES, p. 7-8).

As imagens sejam literárias ou pictóricas sempre habitaram o imaginário do escritor baiano como é perceptível desde a sua infância e passou a fazer parte do seu projeto de criação artístico-literário. *Cacau*, de 1933, foi o seu primeiro livro ilustrado pelo artista gráfico, ilustrador, pintor, designer, gravador Santa Rosa, também seguindo uma tendência de época. Daí, somente o livro *O mundo da paz*, de 1951, não foi ilustrado, mas todos os demais livros assim foram, até o seu falecimento em 2001.

Em 2008, os direitos de reimpressão das obras passam para a editora Companhia das Letras e as ilustrações permanecem apenas nos livros infantis *A bola e o goleiro*, *O Gato malhado e a Andorinha Sinhá* e no conto *O Milagre dos Pássaros*. Enfim, questões de interesses vários, pessoais, mercadológicos e financeiros reconfiguraram o projeto do escritor. Amado sabia que além de ser um artefato artístico de embelezamento do livro, a ilustração é também uma outra modalidade de leitura, um atrativo de venda, de divulgação estratégica da mensagem que pretendia transmitir aos seus leitores. Em suas palavras para o sucesso de vendagem de *Cacau* (1933):

¹ *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, é um grande clássico ilustrado da literatura. Os livros mundialmente conhecidos *David Copperfield* e *Oliver Twist*, de Charles Dickens, sempre tiveram suas edições ilustradas. Do século XIX, destaca-se Walter Scott, um dos primeiros escritores a produzir romances históricos, tendo como ilustradores de seus livros o pintor francês Eugène F. V. Delacroix e Richard Westall.

Inclusive por causa das ilustrações. Eu me tornara amigo de Santa Rosa, que tinha chegado de Alagoas e tinha feito a capa de um livro de Raul Bopp. Ele fez as ilustrações e a capa de *Cacau*. As ilustrações dele ajudaram os 2 mil exemplares a sair rapidamente. (GOMES; NEVES, 1998, p.17).

Amado entendia que estava inserido na era da imagem. Dessa maneira, o ato da leitura e de consumo de um livro ou de qualquer objeto a ser vendido começa pela visualidade, pela apresentação deste, por sua embalagem, pela sua proposta estética de embelezamento e de arte, e, no caso do livro, em sua capa, que incita para o conhecimento do seu interior. É fato que o escritor tinha predileção pelo universo das artes visuais, por isso a sua interação seja afetuosa, profissional, ideológica, mercadológica ou pessoal com as ilustrações e os ilustradores acontece desde essa época e foi rentável para todos os envolvidos, pois a sua admiração pelas ilustrações se dava não só pelo gosto pessoal e pela amizade com os artistas, mas também pelo seu atrativo editorial.

O jogo dialógico promovido pelas linguagens verbal e visual contribui para a construção do imaginário do leitor e o aproxima da intenção do escritor e do ilustrador nas narrativas. A combinação de uso desses dois aparatos discursivos é um meio imagético de grande poder expressivo, tendo por finalidade alcançar o povo, visto que as ilustrações são formas de conquistar novos leitores, são artefatos de alcance de grande público. Embora não seja muitas vezes o conteúdo do texto verbal, ou indo além deste, as imagens também apresentam uma leitura a ser feita pelo indivíduo, que passa a interpretá-las a partir de suas informações, criando um imaginário acerca daquilo que vê. A reflexão de Rubens Pereira (2004) endossa esse pensamento: “[...]a literatura amadiana é marcada pelo compromisso com as bases populares da sociedade. A ilustração seria, nesse contexto, um elemento fortemente requisitado pelo projeto literário amadiano”. O escritor buscava educar,

doutrinar o olhar também através das imagens de seus livros. A ideia não era só vender pelo atrativo editorial, mas fazer os leitores lerem as mensagens visuais, num processo de olhar e ver, indo aos sentidos. Como bem as define Jakson Alencar (2009):

[...] as imagens de fato têm alma. Dizer que as ilustrações *animam* os livros é afirmar isso, pois, etimologicamente, “animar” deriva do latim *anima*, que dá vida aos corpos. A palavra “ilustração”, por sua vez, tem em sua raiz “luz”. As ilustrações dão vida e luz aos livros. [...] Se as ilustrações têm alma, elas têm no texto a sua alma gêmea. [...] Os textos, de forma semelhante, mesmo quando não acompanhados de imagens, sugerem imagens, instigam os leitores a imaginarem espaços, personagens, cenas, histórias. (Alencar, 2009, p. 30-31).

As imagens têm a capacidade de transpor barreiras que são impostas pela leitura dos códigos da escrita e de conseguir alcançar as diferentes camadas sociais. De acordo com Manguel (1997), o livro que é ilustrado é um aparato imagético que possibilita construir um significado diante da leitura, mesmo que o indivíduo não saiba ler, as imagens podem atribuir um sentido. (Manguel, 1997)

2. OS PACTOS DE LEITURA E CRIAÇÃO

A relação de Jorge Amado com o universo das imagens inicia-se com a sua predileção pelas ilustrações desde quando era um leitor infantil e atravessa toda a sua trajetória no universo das letras, expressando o seu apreço pelas imagens e uma atitude politicamente engajada, o que pode ser percebido quando reconhece a sua importância como parte fundamental para a vendagem de *Cacau* e de seu interesse em alcançar e transmitir uma mensagem ao público-leitor também através das imagens.

Myriam Fraga, no Ciclo de Palestras “A Bahia de Jorge Amado”², coordenou uma mesa redonda intitulada “Do texto à imagem: ilustradores amadianos”. No evento, a escritora conversou com Carlos Bastos, Carybé, Mário Cravo, Floriano Teixeira e Calasans Neto, alguns dos ilustradores das obras do escritor baiano, e falou sobre a importância das ilustrações para o romancista:

[...] Foi a partir de *Suor*³, em 1933, que as ilustrações passaram a fazer parte integrante de sua obra – não por imposição do editor, ou por um capricho editorial, mas porque a relação do autor com os ilustradores é visceral e profunda. Da mesma forma que é profunda e visceral a necessidade de cercar-se de obras de arte, que fazem de sua casa – quer esteja na Bahia, Rio de Janeiro ou em Paris – uma referência cultural, consignada através de quadros, cerâmicas, esculturas, azulejos, fragmentos de uma visão de mundo que não prescinde da beleza como uma marca de humanismo. (FRAGA, 2000, p. 190).

A amizade de Amado com os ilustradores vai além de simples parcerias de trabalho, como diz a poetisa e amiga do escritor, Myriam Fraga, pois ele sempre se interessou pelas artes visuais, era um gosto pessoal, independente de imposição editorial, e isso lhe levou a aproximar-se de artistas das mais variadas vertentes, estilos e técnicas, tanto os iniciantes quanto os profissionais do meio: gravadores, pintores, escultores, desenhistas, fotógrafos, literatos, cineastas, roteiristas, diretores de cinema, etc. Detinha amizade com eles ou, até mesmo, esses artistas o procuravam para que fizesse apresentação de suas obras, intermediasse conhecer outras pessoas e circular em espaços onde fosse possível expor ou divulgar seus trabalhos. Essa capacidade de aglutinar

2. Foi um Ciclo de palestras realizado na cidade do Salvador para refletir sobre “A Bahia de Jorge Amado” e a produtividade dos ilustradores para suas obras e a relação do escritor com as artes.

3. A partir de *Cacau*, em 1933, e não em *Suor*, romance de 1934, também ilustrado por Santa Rosa.

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

pessoas, de diferentes localidades do país e do exterior, levou à criação de um grupo de artistas que desenvolveu trabalhos que procuravam mostrar a cultura popular, a religiosidade da Bahia, o sincretismo e o legado histórico e patrimonial da cidade do Salvador. Por exercer o papel de articulador, ele se reuniu com intelectuais das artes baianas, no sentido de construir a baianidade e somou a seu trabalho de divulgação da Bahia para o mundo, a arte produzida por grandes nomes das artes plásticas como Carybé, Floriano Teixeira, Carlos Bastos, Jenner Augusto, Calasans Neto, Mário Cravo, dentre outros, do fotógrafo e etnólogo francês Pierre Verger, etc. Estes são apenas alguns nomes conhecidos que compunham o panteão artístico da cidade.

Antônio Celestino, crítico de arte, em artigo escrito para a revista *Vogue*, de 1980, explana sobre a diversidade expressiva e estilística dos artistas que ilustram as suas obras e a qualidade desses trabalhos:

A primeira observação a fazer é que todos os artistas convidados a compartilhar com ele são do mais alto nível, cada um com suas peculiaridades, uns mais voltados para o caráter ilustrativo, outros menos dependentes dessa preocupação. Uns essencialmente pintores, outros destacados gravadores, há desenhistas eminentes e mesmo um notável escultor com graves registros de desenhistas, todos levaram suas contribuições às edições brasileiras do escritor. (VOGUE BRASIL, 1980, p.15).

A revista *ViverBahia* de 1980 traz uma entrevista com o escritor Jorge Amado, na qual ele conta o vínculo de amizade que o uniu aos ilustradores e, em especial, a Carybé:

São todas pessoas de minha admiração, com quem tenho profunda amizade. Carybé, por exemplo, é uma pessoa profundamente ligada ao meu trabalho, amigo meu de toda a vida. Sinto vaidade pelo fato de uma personalidade como ele, ter vindo para a Bahia, após ter lido Jubiabá, em 1938. Leu o livro e quis conhecer. Veio e ficou. É o padrinho da Paloma. (VIVERBAHIA, 1980, p.37).

A aproximação com os artistas se dá também pela sua determinação e gosto pelas artes plásticas, como também em prol de uma arte socialmente engajada para tratar das coisas da Bahia. O comentário de Myriam Fraga (2000) enquanto coordenadora da mesa-redonda é elucidoativo para entender o envolvimento do escritor com as artes:

[...] Mas a relação dele com as artes plásticas envolve também outras coisas: galerias de arte, apresentações infinitas de outros artistas. A Fundação Casa de Jorge Amado tem, em seu acervo, uma coleção enorme de apresentações de Jorge, de catálogos de artistas no exterior. Muitas vezes, ele consegue com amigos, que ele os tem por toda parte, exposições de artistas da Bahia fora daqui. Ele é uma pessoa permanentemente ligada. Na casa dele – a casa do Rio Vermelho, não a casa do Pelourinho, onde está a Fundação, mas a casa onde eles moram, no Rio Vermelho –, cada pedacinho tem um pouco da arte baiana. É o azulejo pintado por Carybé, é uma grade feita por Mário Cravo, é um entalhe... (FRAGA, 2000, p. 199).

Amado apreciava e via a necessidade de fortalecer as artes na Bahia. Além de fazer apresentação de novos nomes que surgiam no cenário artístico, prestigiando e divulgando em entrevistas, viagens e em seus livros, tornava artistas plásticos personagens de seus romances, como é o caso de Floriano Teixeira e Carybé. Transformou também Dorival Caymmi em personagem no livro *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, como amigo inseparável de Vadinho nas suas boemias e serestas. O escritor tinha uma relação afetuosa e de parceria artística singular com o cantor e compositor baiano a ponto de se considerarem irmãos gêmeos, dada a convergência dialogal de suas obras, das composições que fizeram juntos.

Com o passar do tempo, o escritor faz e fortalece novas amizades e forma um grupo artístico que toma, assim como ele, a temática da Bahia, sua cultura, povo e religião para suas produções artísticas. Assim, conseguia, com sua postura performática e atuante em torno das coisas de sua terra, aglutinar pessoas ao seu redor. Além disso, muitas delas vinham de outros lugares a seu convite, para conhecer e/ou vir morar na Bahia, como Manuel Martins que chegou à cidade para ficar em torno de um mês para ilustrar *Bahia de Todos os Santos* e demorou-se sete, bem como o artista plástico maranhense Floriano Teixeira que decide deixar o Ceará, estado no qual era pintor consagrado, após Amado dizer-lhe: “Venha para a Bahia que é a terra dos artistas” (TEIXEIRA, 2014, p. 17). Teixeira relatou durante o Ciclo de Palestras que o convite de Jorge Amado foi decisivo para sua decisão de mudar para a Bahia:

Eu vim à Bahia para a inauguração do Museu de Arte Moderna, no Solar do Unhão, e aí encontrei Jorge Amado pela primeira vez. Fui apresentado a ele e parecia que a gente já se conhecia há bastante tempo. Nessa época, ele me convidou para vir morar na Bahia, ele ainda não morava aqui, morava no Rio. Aí ele me convidou para vir para a Bahia. Ele achava que havia um comércio se abrindo, um comércio de arte, essa coisa toda, o movimento era bom. Mário Cravo estava na Alemanha, mas estavam aqui Jenner, Calasans, Carlos Bastos e Carybé [...]. E aí eu disse: “Vou conversar com minha mulher. Se ela topa, eu venho”. Quando cheguei ao Ceará [...], eu disse a ela: “Olha, eu quero ir para a Bahia, Jorge Amado me convidou, você topa?” Ela topou, então eu vim. Eu tinha um emprego bom, era diretor de um museu na universidade. Eu deixei esse emprego e vim para a Bahia sem conhecer ninguém, como um perfeito nordestino, porque eu trazia a mulher e seis filhos. Sem ter onde morar nem nada. E assim eu vim pra cá. Logo depois, Jorge Amado veio, porque já tinha comprado a casa do Rio Vermelho. No primeiro ano foi difícil, mas no segundo já foi melhorando. (TEIXEIRA, apud FRAGA, 2000, p.193).

A amizade de Floriano Teixeira com o grupo de artistas e intelectuais baianos capitaneado pelo escritor se fortaleceu, passando a ser mais um nome que ajudou na construção da baianidade. A sua aproximação com Amado e a sua contribuição artística para a imagem da Bahia, está presente em homenagem que lhe foi proferida em *Bahia de Todos os Santos*, de 1977, quando já estava estabelecido na cidade:

Nasceu no Maranhão, viveu no Ceará, onde plantou raízes fundadas, terminou na Bahia e aqui se transformou finalmente num artista profissional conhecido e proclamado. Sendo um dos maiores desenhistas brasileiros de todos os tempos, na Bahia conquistou a pintura com paciência, enorme talento e rara consciência artística. Sua obra é de comovente beleza. Enriqueceu a humanidade baiana, engrandeceu nossa arte, deu-lhe a dimensão, o gosto do detalhe – certos quadros seus são trabalhos de um miniaturista. Esse índio do Maranhão, esse baiano do Rio Vermelho, é um ser extremamente civilizado, veio da floresta, mas por vezes dá a impressão de ter chegado da Renascença. (AMADO, 1977, p. 285-286).

Teixeira se lembra de sua experiência em vir para terras baianas, de ter entrado em contato com a narrativa de Amado, primeiramente, através da leitura de *Capitães da Areia*, da amizade que lhe devotava, de ter recebido *Dona Flor e Seus Dois Maridos* para ilustrar, por opção do escritor, mas não por uma exigência editorial. Além disso, chegando à Bahia, recebe dele um direcionamento artístico mais rentável e que o tornou mais conhecido no cenário artístico, proporcionando-lhe novos trabalhos:

Jorge é responsável por estar morando aqui e por uma virada completa na minha vida. Era um pintor de abstratos e foi ele quem orientou e me incentivou para voltar à figuração. Em 1966, vim com minha família do Ceará para a Bahia. Aqui

não conhecia ninguém, e ele me deu Dona Flor e Seus Dois Maridos para ilustrar. Isto abriu as portas para mim, tornei-me conhecido em todo o país e até mesmo fora daqui. Foi uma abertura de portas. Mas esta influência de Jorge na minha obra veio muito antes, quando li *Capitães de Areia*. E, esta convivência com ele é tão importante, é tão fraterna que a gente não tem mesmo palavras para explicar⁴.

A vinda e a permanência do argentino Carybé na Bahia se deram também após a leitura de um de seus livros. Foi com *Jubiabá*, de 1935, que ocorreu esse primeiro contato. Posteriormente, o vínculo de amizade entre o ilustrador e o escritor se solidificou, a ponto de este lhe homenagear como personagem em alguns de seus livros, um deles foi *O capeta Carybé*, história criada especialmente para o artista. Myriam Fraga passa a palavra para que o Carybé fale sobre sua arte, de como conheceu Amado e de suas parcerias:

Eu conheci o Jorge Amado em Estância, num mafuá da igreja local, numa noite de 1938 em que eu estava comendo um bolo de carimã. Ele se aproximou e pediu também. Ele não sabia quem eu era, nem que existia. Eu já sabia, porque tinha lido o *Jubiabá* e tinha vindo à Bahia para ver se a Cidade da Bahia era aquilo tudo que ele contara. E é verdade. Aí nos conhecemos. Eu tive uma grande decepção porque eu pensava que ele era um mulato forte, grande... [...] Depois houve uma distância secular, até nos reencontrarmos em 1950. Daí agora foi o diabo, um negócio assim: ele pedindo pra ilustrar livro. (CARYBÉ, apud FRAGA, 2000, p. 191).

4. Brito, Reynivaldo. Artes visuais – a cumplicidade dos ilustradores de Jorge. Disponível em: <http://reynivaldobrito.blogspot.com.br/2010/05/cumplicidade-dos-ilustradores-de-jorge.html>. Acesso em 26 de julho de 2017.

Percebe-se como Amado esteve envolvido no processo de escolha e de ilustração de suas obras, requisitando os seus amigos artistas plásticos para realizar o trabalho ilustrativo – pessoas que conheciam de perto as suas narrativas. O efeito estético causado no diálogo com a leitura de *Jubiabá* provocou a reação do leitor Carybé, influenciando-o a vir para Salvador. Nesse sentido, a literatura, de fato, se concretizou, pois ele fez parte do processo criativo de realização da obra, que acontece quando ela move o leitor. Em outras edições posteriores, principalmente a partir de 1975, já sob a impressão da Editora Record, o livro foi ilustrado por Carybé, tendo a capa do artista Di Cavalcanti.

O escritor conta que só publicou “A história de amor do Gato Malhado e da Andorinha Sinhá” – nome original do livro infantil escrito em 1948 –, para que seu filho, João Jorge, à época com um ano de idade, lesse um dia. O livro ficou esquecido nos pertences da criança e somente foi encontrado em 1976, quando, finalmente, foi publicado. Em palavras de Amado:

Nunca pensei em publicá-lo. Mas tendo sido dado a ler a Carybé por João Jorge, o mestre baiano, por gosto e amizade, sobre as páginas datilografadas desenhou as mais belas ilustrações, tão belas que todos as desejam admirar. Diante do que, não tive mais condições para recusar-me à publicação por tantos reclamada: se o texto não paga a pena, em troca não tem preço que possa pagar as aquarelas de Carybé⁵.

As ilustrações de Carybé tão admiradas pelo escritor têm a função de iluminar a história e fascinar o leitor por suas qualidades artísticas, pela beleza e por sua capacidade narrativa, pois através das figuras e de suas formas, cores e tons ajudam a contar a narrativa, complementando-a.

5. *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, 1976. Disponível em: <http://www.jorgeamado.org.br/?page_id=148&lang=pt&obra=855&start=23>. Acesso em: 01 dez 2017>.

Myriam Fraga pergunta ao artista como é o processo de ilustração de um livro e se havia interferência de Jorge Amado, e ele responde:

Ele não é bobo. Ele pede, pedindo desculpas: “Não, você sabe e tal e coisa” e some, até que a gente entrega o trabalho. Ele nem pergunta; se demorar, ele também não reclama. (CARYBÉ, apud FRAGA, 2000, p. 191).

Florianio Teixeira define a função da ilustração numa obra e comenta que as imagens são capazes de contribuir com a narrativa, apresentando aspectos não ditos pela história. E, no caso da feitura das ilustrações, ele relata que Amado contribuiu com o seu processo de criação, ao descrever seus personagens, interferindo assim em sua composição, uma vez que o escritor não descreve como são seus personagens fisicamente. A aproximação, a amizade entre os dois permitia essa troca e não era um trabalho realizado pelo artista sem ler detidamente a obra, como geralmente acontece, a ponto de, muitas vezes, não haver nenhuma relação entre o verbal e o visual nas histórias. Segundo Teixeira:

[...]. Mas a ilustração é uma ponte entre o escritor e o leitor, porque, muitas vezes, o ilustrador vai retratar o que o escritor não escreveu. Como no caso de Jorge Amado: ele nunca menciona, como são as figuras dele fisicamente. Eu mesmo quando estava ilustrando *Dona Flor*, perguntei pra ele: “Como é mesmo Dona Flor?” Ele não descreve como ela é, se alta ou baixa [...] Aí ele me explicava, me mostrava. Só nesse ponto havia interferência. O ilustrador é realmente uma ponte entre o leitor e o escritor. Eu gosto de ilustrar, acho bom ilustrar, por que leio o livro várias vezes. (TEIXEIRA, apud FRAGA, 2000, p. 195).

Para Teixeira, ilustrador das obras amadianas *Dona Flor e seus dois maridos*, *Tocaia Grande*, *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, *O menino grapiúna* e *O milagre dos Pássaros*, a ilustração

comunica por si só, pois ela vai dizer, informar o que o texto não diz, então a sua função não é meramente ilustrativa e sim narrativa, de informação, de independência em relação ao texto escrito. Sendo assim, o ilustrador vai imaginar e desenhar aquilo que o escritor não escreveu e vai contribuir com a narrativa, vai contar e ajudar na formação do imaginário do leitor. O ilustrador dialoga com o texto e a partir dele cria seu próprio texto visual, daí o caráter de intertexto da imagem. Há uma referência da ilustração ao texto escrito, o diálogo entre os textos, o próprio movimento da intertextualidade, de ampliação a partir de um texto primeiro, anterior. Produzindo, portanto, as trocas intertextuais, que acontecem também pelo intermédio do escritor que se envolve, em alguns momentos e, de alguma maneira, no processo de criação das imagens, seja opinando, descrevendo ou sugerindo para o ilustrador. As ilustrações que acompanham um texto ficcional, seja romance, poesia, etc, são chamadas de ilustrações literárias porque são criadas a partir da obra literária, que é interpretada e narrada pelo ilustrador que empresta seu olhar para contar a história através do aparato visual.

O artista plástico Mário Cravo comenta a relação de Jorge Amado com os seus ilustradores, e a forma como ele conseguia receber afetuosamente a todos, valorizando e reconhecendo a importância do trabalho de cada um, na expressão da cultura e da arte baiana:

[...] Eu gostaria de chamar a atenção de vocês para algo que é óbvio, mas não é dito. É a relação de um intelectual, de um escritor, com os outros artistas plásticos de sua cidade. É uma coisa tão cara: Jorge e nossa geração. Por exemplo, a amizade com Carybé, fortuita, que chega depois. Jorge levou um grande período da sua vida fora da Bahia. Sua atividade política fora do Brasil, seu retorno à Bahia, quando a nossa geração já estava andando como artistas plásticos. Então, houve uma espécie de reaproximação. E o que é fundamental, me parece, é vocês assistirem cinco, seis pessoas daqui dessa cidade extremamente

ligadas, não só à cidade como a um dos grandes, senão o maior interprete dessa cidade, em termos de literatura, que é Jorge Amado. A ilustração é uma forma complementar. Ela tem uma validade autônoma como objeto de arte e é complementada na sua função de conviver com a obra de um escritor, de um poeta, de um criador. (CRAVO, apud FRAGA, 2000, p.198).

Cravo fala sobre o sentimento de integração que o escritor promovia, ao recepcionar e formar um grupo composto por artistas das mais diferentes vertentes artísticas, que frequentavam a sua casa para reuniões frequentes e que se uniram para criar uma imagem identitária para Salvador, estando todos ligados a uma mesmo propósito, sendo o escritor o grande mentor dessa “ideia de Bahia”, ou ainda, “o maior intérprete dessa cidade”, como ele afirma. A aproximação aos artistas se dá também pelo gosto pelas artes plásticas e por seu projeto deliberado de impulsionar as artes e a literatura local, de tratar das coisas de sua terra, de disseminar a cultura afro-baiana e popular – temática largamente desenvolvida também pelos artistas que gravitavam ao seu redor. Para o artista plástico, além de a ilustração possuir a característica de ter uma validade autônoma, é complementada quando convive com outra expressão artística, como a literatura, acompanhando-a em sua função comunicativa e estética. A função da ilustração seria trazer uma informação adicional a algo que já existe, de ser um complemento, de acrescentar, diferentemente do sentido de completar, de trazer significado e *preencher algo que está vazio, incompleto*.

A literatura é a arte da palavra que em seu processo estético e criativo também produz imagens, independente de outra expressão artística conviver com ela. Mas, no caso da ilustração, ela pode conviver com o texto literário, já que se utiliza um texto primeiro como fonte, numa espécie de tradução intersemiótica. Calasans Neto que ilustrou *Tereza Batista cansada de guerra* (1972), com capa de Carybé, e *Tieta*

do Agreste (1977), com capa de Calasans Neto, ratifica a autonomia das imagens na narrativa, ao comentar que: “[...] como Floriano já apontou, Jorge Amado não dá subsídios para compor seus personagens. Era quase uma parceria, era uma parceria. A gente passava a ser co-autor”. (Neto, apud Fraga, 2000, p. 196).

A função da ilustração não deve ser compreendida como um mero ornamento, sem finalidade ou compromisso, uma vez que a imagem que acompanha o texto pode contribuir para a formação do imaginário do leitor, ainda que ele tenha sua própria interpretação. O próprio movimento também do texto verbal vai provocar imagens no leitor e no ilustrador acrescentando outras possibilidades criativas à narrativa, à composição e à compreensão. Para Angela Rolla, uma ilustração não é gratuita, ela sempre guarda um objetivo específico:

A ilustração tem sempre um propósito, nada é casual e a pura contemplação da imagem não faz parte de sua especificidade. Isso não impede que o leitor tenha sua própria leitura da imagem, embora esteja em jogo a capacidade do ilustrador de materializar a sua visão do texto em uma forma concreta e palpável que sempre particulariza a interpretação. O ilustrador é co-autor ou primeiro leitor da obra, o que delinea, de uma certa forma, a leitura do receptor. A ilustração não deve ser vista isoladamente, mas no conjunto da obra e na sua associação - direta ou indireta - ao texto. Segundo um ilustrador, a boa ilustração é aquela que revela uma significação entre os personagens e os objetos representados, muito acima da mera reprodução ou do desenho bem feito. (ROLLA, S/N, p. 3).

O ilustrador é, de fato, o primeiro leitor da obra, representando o que leu a partir de sua percepção. A importância da relação entre a palavra e a imagem está no fato de estas duas formas de linguagem terem a capacidade de representar e criar o real, dando significado à realidade

e configurando o imaginário. O resultado desse diálogo altamente eloquente numa obra é transmitir uma mensagem não-contraditória, pois ambas as formas de expressão precisam ter o mesmo propósito enunciativo, ainda que comuniquem de maneira diferente. É, sobretudo, uma relação de colaboração ou de complementariedade, pois a imagem ilustrativa aqui não é concebida como adorno para embelezar o livro. Ao contrário disso, é percebida como um trabalho desenvolvido em conjunto, que tem uma finalidade específica, em busca de um sentido comum. E, no caso das ilustrações de Jorge Amado, em alguns momentos e para algumas obras, ele opinou e sugeriu para garantir essa coesão.

Nessa relação de colaboração os dois diferentes códigos vão se ajudar mutuamente e dar conta de expressar ou de acrescentar informação dentro das suas possibilidades de enunciação. Dessa maneira, a articulação entre textos e imagens vai permitir a construção de um discurso único sobre um tema, um personagem, um povo e um lugar, por isso que o discurso de toda a geração de artistas plásticos e de Jorge Amado acerca do que é a Bahia surtiu tanto efeito, pois o sentido foi garantido através da palavra e da imagem nos seus livros, como também nas outras formas de expressão, como a fotografia, a música, a tapeçaria, as esculturas, as telas, os painéis e etc.

O artista plástico Carlos Bastos conta no Ciclo de Palestras como se deu o seu encontro com Jorge Amado em fins dos anos 40 e o seu processo de criação das ilustrações para a obra amadiana:

Eu conheci Jorge Amado de uma maneira muito simples. Foi no Anjo Azul. [...]. Já estava ilustrando os *Cadernos da Bahia* e também Vasconcelos Maia, Mota e Silva e Darwin Brandão. Devia ser mais ou menos em torno de 1948-49, quando vim a conhecer Jorge Amado pessoalmente e ele me convidou para fazer algumas coisas para ele, mas não ilustração. Minha relação com Jorge Amado começou de uma maneira muito especial, porque eu tive uma paralisia e não tinha como conseguir dinheiro para sobrevivência. E Jorge ia lá em

casa, pegava meus quadros, vendia, e assim eu conseguia o dinheiro. E a amizade a ele se tornou mais forte por causa da ajuda. Vocês sabem que ele é mais que solidário (BASTOS, apud FRAGA, 2000, p.197).

Carlos Bastos é um dos pioneiros do movimento modernista plástico na Bahia juntamente com Mário Cravo, Genaro de Carvalho e a contribuição de Carybé – grupo que desenvolveu a arte muralista local –, dedicando-se à realização de painéis que compõem o imaginário que retrata a cultura e o povo baiano.

Amado convida, na década de setenta, Carlos Bastos para ilustrar o livro *Bahia de todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. O livro, em sua primeira edição, de 1945, foi um modelo de inspiração para a criação da capa produzida pelo artista plástico Clóvis Graciano, – artista comprometido com os temas sociais e que fez parte do grupo Santa Helena, bem como para Manuel Martins, que compôs todas as ilustrações do interior do livro. As suas ilustrações são mantidas em meio às constantes atualizações, até o ano de 1975, quando a editora Martins fecha suas portas. Em 1976, Carlos Bastos cria 120 ilustrações para compor o *guia*, que estava sendo reeditado e revisado. O artista comenta como foi o processo de criação dos desenhos que não tem personagens, o quanto foi difícil interpretá-los para então representá-los e a participação do escritor:

Qualquer problema que eu tinha, era só chegar na janela, no muro, e perguntar como era a figura, como era isso, como era aquilo, o que facilitou bastante, sobretudo porque esse livro não tem personagem de Jorge Amado. São coisas da Bahia, simplesmente. São ilustrações que mostram a Bahia, a Bahia de Todos os Santos. Então, pra mim foi muito fácil, porque não tive que interpretar personagens, o que eles fariam. Eu apenas interpretei a Bahia, que eu via e que ele viu. E ele me ajudou muito no trabalho. (BASTOS, apud FRAGA, 2000, p.197).

A parceria criativa com o escritor é percebida na fala de Bastos e do grupo de artistas envolvido em criar as ilustrações para as obras. É perceptível a importância que Amado dava às imagens e do seu envolvimento, muitas vezes, no processo de criação delas, ao opinar, sugerir, quando perguntado, sendo um trabalho de parceria entre o escritor e o ilustrador.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Amado tornou-se um articulador das artes e da cultura na Bahia, dada a sua desenvoltura política e trato afetuoso que destinava para recepcionar e liderar o grupo de artistas baianos que tinham o mesmo propósito do escritor em suas obras: falar das coisas da Bahia, projetá-la, dá-lhe uma imagem singular e autêntica, uma vez que todos os envolvidos eram exímios criadores de imagens, nas suas diferentes aptidões estéticas, criando assim a baianidade.

As imagens organizam um discurso, constroem e representam elementos de uma cultura. A forma de ler essas informações sobre a cidade do Salvador parte desse pacto de representação de um significado construído em torno de uma “ideia de Bahia”, das representações culturais compartilhadas com os leitores que recebem esses textos verbal e visual que dialogam entre si. Esses artistas, juntamente com Jorge Amado, são responsáveis por criarem uma imagem para a Bahia, permeada de significados que atravessam o contexto de época, de construção desses discursos. Trata-se de um poderoso acervo documental e memorialístico que fundamentou o imaginário baiano, abrigando uma historicidade que se propaga no tempo, através das imagens escritas e visuais, de Amado, de Vasconcelos Maia e do grupo de artistas plásticos baianos, quanto das imagens sonoras, com as músicas de Dorival Caymmi, João Gilberto, dos Tropicalistas, em especial, Caetano Veloso

e Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa, de Vinícius de Moraes e dos Novos Baianos.

Jorge Amado tem uma intenção deliberada com esse grupo de artistas plásticos (pintores, ilustradores, escultores, etc), tapeceiros, cantores, compositores – pessoas que através de materialidades artísticas diferentes tiveram o mesmo olhar e falaram todos em nome da Bahia, enunciando um mesmo discurso sobre a cidade, seu povo, sua cultura e identidade. São essas narrativas que fortalecem e singularizam o lugar, construindo a sua memória e, conseqüentemente, uma imagem identitária. São imagens que fundam a nação Bahia e que têm muito de ficcional na construção da baianidade, do imaginário baiano, nesse intenso jogo dialógico e criativo que envolve palavras e imagens.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Jakson; GÓES, Lúcia P. (Orgs.) **A alma da imagem: a ilustração nos livros para crianças e jovens na palavra de seus criadores.** São Paulo: Paulus, 2009.

AMADO, Jorge. **Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios.** 27. ed. Rio de Janeiro: Record, 1977.

Brito, Reynivaldo. **Artes visuais – a cumplicidade dos ilustradores de Jorge.** Disponível em: <http://reynivaldobrito.blogspot.com.br/2010/05/cumplicidade-dos-ilustradores-de-jorge.html>. Acesso em 26 de julho de 2017.

FRAGA, Myriam. **Bahia a cidade de Jorge Amado.** Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2000.

GOMES, Álvaro Cardoso; NEVES, Sonia Regina Rodrigues. **Jorge Amado: Literatura Comentada.** Seleção de textos, notas, estudo histórico e crítico e exercícios de Álvaro Cardoso Gomes e Sonia Regina Rodrigues Neves. 2. ed. São Paulo: Nova Cultura, 1988.

MANGUEL, Alberto. **Uma História da Leitura.** São Paulo: Companhia das letras, 1997.

O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá, 1976. Disponível em: http://www.jorgeamado.org.br/?page_id=148&lang=pt&obra=855&start=23. Acesso em: 01 dezembro de 2017.

PEREIRA, Rubens Edson Alves. Traços e cores da Bahia. A ilustração na obra de Jorge Amado. In: OLIVIERI-GODET, Rita; PENJON, Jaqueline (Org.). **Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra.** Salvador: FCJA, 2004.

REVISTA VIVER BAHIA. Salvador: Revista de Turismo da Bahia, nº 14, jun-1980.

REVISTA VOGUE BRASIL. São Paulo: Carta Editorial, nº 56, fev-1980.

ROLLA, Angela. **Imagem na Literatura: intertextualidade e narratividade.** Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/IICILLIJ/3/Angela-Rolla.pdf>. Acesso em: 04 de abril de 2018.

CACAUS

CACAU, CACAUS: REPRESENTAÇÃO/INTERPRETAÇÃO DO MUNDO DO HOMEM RURAL BRASILEIRO

João Paulo Ferreira dos Santos

Cacau, **cacaus**

“O cacau era o grande senhor a quem até o coronel temia.”

(Jorge Amado)

O homônimo da fruta amazônica que intitula o segundo romance publicado do escritor baiano Jorge Amado é representativo da importância econômica, cultural e social que angariou na primeira metade do século XX, no cenário local, nacional e internacional, de maneira que tal fruto alterou rotinas, hábitos e vidas de pessoas das mais distintas classes sociais e etnias.

Assim como outros produtos agrícolas e/ou de extração que foram fundamentais para a economia brasileira durante o período colonial, imperial e também republicano (cana-de-açúcar, ouro, fumo, café etc.), o cacau aparece no sul da Bahia não apenas como lavoura promissora para o desenvolvimento econômico regional, mas, sobretudo, como símbolo de progresso material e cultural num momento em que o país esforçava-se por modernizar suas estruturas e romper de vez os laços com as técnicas atrasadas e com uma organização social de valores e posturas aristocráticas já obsoletas.

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

Não é à toa Jorge Amado tematizar e intitular o seu livro ficcional com o nome da fruta que aparenta ser e “vale[r] mais que ouro”. Também não é coincidência diversos escritores, antes e depois de Amado, terem elegido o cacau como assunto de suas obras literárias. Apenas para citar, nos anos 1876 e 1877, o escritor paraense Inglês de Souza publicava os romances *O Cacaulista: cenas da vida do Amazonas* e *O Coronel Sangrado*, respectivamente. Essas narrativas compõem-se de relatos da vida de moradores da fazenda São Miguel, situada à margem de um dos afluentes do rio Amazonas, de maneira a apresentar aspectos e costumes presentes na rotina dos fazendeiros e, também, dos trabalhadores que lidavam com a cultura do cacau naquela região, na segunda metade do século XIX. Aproveitando os estudos de João Batista Cardoso (2006), outros títulos que tematizam a fruta extrativista são *Maria Bonita* (1914), do baiano Afrânio Peixoto; *Rincões dos frutos de ouro: contos regionais da Bahia*, do cearense Sabóia Ribeiro, escrito em 1928 e publicado em 1933; *Sapupema: contos amazônicos*, do acreano José Potyguara, lançado em 1942; e vale mencionar ainda escritores como Adonias Filho, Euclides Neto e James Amado — irmão do Jorge —, entre tantos outros literatos que escreveram ficção e estudos ensaísticos sobre a cultura cacauceira no sul baiano.

Ademais, quer seja pelo veio ficcional, quer seja pela sistematização ensaística histórico-sociológica, a cultura do cacau evidencia-se um campo importante e fértil para a compreensão e explicação do Brasil moderno, haja vista que, em torno da produção e comercialização cacauceira, há todo um sistema orgânico que diz muito sobre a formação político-econômica e social, abrangente à geografia regional e nacional. Além disso, ainda que outras lavras apareçam representadas em páginas ficcionais, destacam-se, em termos de volumes dedicados, a lavoura do cacau e a produção canavieira, sob as penas de Jorge Amado (entre outros) e de José Lins do Rego, nessa ordem.

Afinando ao nosso objeto, Amado dedica cinco de suas obras para tratar direta e especificamente da lavoura do cacau¹. O primeiro romance, apesar de sua carga sociológica e, também, da ênfase num possível debate formalista (ser romance proletário ou não), prepara terreno para uma profícua discussão, que, em seus desdobramentos, dá a ver um desenvolvimento (não necessariamente linear) que atinge, por seu turno e simultaneamente: o autor, sobretudo em seu amadurecimento pessoal, estético e militante; a obra, principalmente em quesitos técnico-literários; e o público leitor, que, no contato com os romances, certamente extrai deles lições de toda ordem e sentido, entre outras coisas, em decorrência do caráter popular, característico das letras amadianas.

Assim, à primeira vista, na literatura de Jorge Amado, há uma tendência à autorreflexão tanto estético-literária quanto autoral, característica que, *a priori*, não parece destoar da maioria dos autores que escrevem romances. Desse modo, deparamo-nos em *Cacau*², o pioneiro do ciclo, com uma série de sugestões mais ou menos abertas pela voz narrativa e pelo discurso direto livre dos personagens acerca do que seria uma literatura “honesta” e de como construí-la. Ainda que, em boa medida, as sugestões postas apareçam enrijecidas por uma visão um tanto polarizada e carente de mediações, elas possibilitam uma vista panorâmica do problema estético e também social em pauta no instante de produção do romance.

1. Os referidos romances são: *Cacau* (1933); *Terras do Sem-Fim* (1943); *São Jorge dos Ilhéus* (1944); *Gabriela, cravo e canela* (1958); e *Tocaia Grande – A face obscura* (1984). Não incluímos na lista *O menino grapiúna* (1981) e *A descoberta da América pelos Turcos* (1992) porque este apenas menciona ao largo as roças de cacau, enquanto que aquele se trata de uma obra de memória (autobiografia). Isto não implica em absoluto que as referidas obras não têm seu valor (estético, histórico e literário) e importância. Contudo, para as pretensões do crítico, optou-se pela escolha (arbitrária, até) das cinco primeiras narrativas.

2. Doravante, quando necessário, usaremos a sigla CA para fazer referência ao romance *Cacau*.

No capítulo “A Poetisa”, por exemplo, deparamo-nos com um episódio da narrativa que, embora, por um lado, revele fragilidades quanto ao domínio técnico e à profundidade psicológica na construção das cenas e dos personagens, por outro lado, fornece matéria para vantajoso debate em relação à literatura situada entre o “real” e o “ideal”, este se aproximando substantivamente do romântico. Em meio à narração, à transcrição de soneto e do “impresso”, é apresentado o seguinte diálogo entre o narrador-personagem e Mária, a filha do fazendeiro Manuel Misael de Sousa Teles:

No outro dia, entreguei o impresso a Mária.
— A senhora deixou cair isso ontem.
— E só me entrega hoje?
— Esqueci no bôlso.
Ela tomou do papel e leu. Reconheceu:
— Pedido de colaboração para um anuário daqui.
Eu estou com vontade de fazer uma descrição da fazenda...
— Boa idéia.
— ... das festas, da beleza das roças, da vida boa de vocês...
— Boa?
— E então, é má?
— É péssima.
— Vocês têm casa, comida, roupa e saldo.
— Raras vêzes.
— Acham isso pouco?
— Bastaria à senhorita?
— Você é ousado. Com que direito me interroga?
— A senhorita vai escrever sôbre nossa vida e eu não quero que a senhorita seja desonesta.
— Procure seu lugar...
— Se êsse anuário publicasse eu também ia escrever uma coisa sôbre a nossa vida.
— Você? Ah! Ah! Ah!
(CA, p. 239-240).

Visivelmente, o problema da transposição da vida social, materializada nas relações de trabalho e afetivas, para páginas grafadas é uma dificuldade levantada e contestada pelo interlocutor da evasiva filha do fazendeiro. Para o colocutor, as letras precisam dar conta de dizer a “verdade” sobre a vida, a lida, o destino do grupo de pessoas que prestavam serviços na fazenda. É certo que essa discussão do real e do ficcional já está colocada desde a nota inicial (inclusive assinada pela voz autoral) que abre o romance, categórica ao expressar que visa contar “com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade” (CA, p. 149). Destarte, talvez não seja exagero dizer que, de algum modo, o *corpus* do romance seja o desenvolvimento e o intento de arrematar a querela em torno da “literatura honesta”, traduzida por diversos críticos de *Cacau* como tentativa de mapeamento cultural e/ou confecção de um painel sócio-histórico pintado em preto e branco pela prosa literária. Isto é, a literatura a funcionar, nas letras de Jorge Amado, como documento a serviço de revelar as reais situações sociais, econômicas e culturais do trabalhador rural dos fins do século XIX e da primeira metade do XX. Daí o narrador-personagem questionar a herdeira do fazendeiro e cobrar dela, naquela e em outras passagens do texto, honestidade ao relatar a vida e a rotina dos trabalhadores das roças de cacau.

Ora, tais observações caminham na mesma direção daquilo que críticos e estudiosos atestam quanto ao fato de a geração modernista, em especial a dos anos 30 e 40 da centúria passada, caracterizar-se pelo uso da forma ensaio, quase sempre de cunho histórico-sociológico³. Conforme Antonio Candido, “o romance social e narrativo do decênio de 1930 segue a tradição naturalista de concorrência ao conhecimento científico; só que, neste caso, conhecimento mais sociológico e político,

3. Antonio Candido (1987; 2006); Eduardo de Assis Duarte (1995); Luís Bueno (2015); Octávio Ianni (1996).

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

não obstante a ciência já haver, neste setor, alcançado e superado os recursos da ficção” (CANDIDO, 2006, p. 141). Na sequência, o crítico fala, em tom conclusivo: “em todo o caso, os decênios de 1920 e de 1930 ficarão em nossa história intelectual como de harmoniosa convivência e troca de serviços entre literatura e estudos sociais” (CANDIDO, 2006, p. 142).

Aproximando-se das considerações do autor de *Formação da literatura brasileira*, o sociólogo marxista Octávio Ianni entenderá que “em 1930 o Brasil realizou uma tentativa fundamental no sentido de entrar no ritmo da história, tornar-se contemporâneo do seu tempo, organizar-se segundo os interesses dos seus setores sociais mais avançados” (IANNI, 1996, p. 29). Ainda, para Ianni:

Alguns livros publicados nos anos 30 dão uma ideia da fecundidade intelectual dos desafios que a sociedade brasileira estava enfrentando, de como se revelam “alguns homens dotados de uma formação nova e de uma técnica intelectual mais adequada à compreensão dos problemas da cultura”, da sociedade e da história. (IANNI, 1996, p. 29).

A fim de nominar os intelectuais, o sociólogo lista alguns pensadores que, para ele, dedicaram-se a interpretar o Brasil moderno, buscando na matéria histórica a explicação necessária para formar uma imagem próxima daquela que se apresentava nas primeiras quadras do século passado. Entre as personalidades apresentadas, destacam-se os sociólogos Caio Prado Júnior, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Oliveira Viana etc. e também os estetas e artistas modernistas Graça Aranha, Jackson de Figueiredo, Mário de Andrade, entre outros artífices e literatos da década de 1920 e de 1930.

Dessa maneira, as personalidades autoral e ficcional de *Cacau*, como figuras imersas no curso de suas temporalidades históricas, estão

embebidas do desejo, ou melhor, comprometidas em interpretar os fatos (contraditórios, no sentido mais elementar do termo) que lhes saltam aos olhos, isto é, a realidade econômico-política que aparece às vistas, em primeiro lugar, como algo ilógico, pois, diz o narrador, “a fábrica prosperou muito. Nunca consegui compreender porque o salário dos operários diminuiu” (CA, p. 159), situação que também se repete nas roças. O preço do cacau sobe, os coronéis lucram, mas o saldo (salário) dos trabalhadores é sempre negativo e a condição é de endividamento permanente e, por consequência, intensificação da miserabilidade.

Em segundo lugar, a impressão imediata é percebida como antagonismo direto entre quem tem e quem não tem, entre explorador e explorado, entre bons e maus — num juízo de valor. Jorge Amado e, por extensão, o seu narrador-personagem, assim como aquela geração de sociólogos acima mencionados, vivem o princípio e o auge da polarização política experienciada nas duas primeiras quadras do século passado, no Brasil e no mundo, de maneira que tal postura transpõe-se para as páginas ficcionais dos romancistas e poetas como uma leitura possível e necessária das manifestações e contradições (em acepção mais ampla) percebidas naquele momento, ou seja, um documento histórico.

De mais a mais, quanto a *Cacau*, conservadas as particularidades formais fomentadas pelas imposições do seu tempo, é possível dizer que o romance e o seu autor têm raízes no chamado regionalismo romântico. Isso porque uma das marcas desse movimento — distinguido por Candido (2017, p. 528-529) como “verdadeiro e fecundo”, em detrimento dum outro regionalismo (sertanejo, cuja expressão concentrava-se no aspecto grotesco e exótico do homem interiorano) — foi, no Brasil, um instrumento de descoberta do país, que ainda se apalpava e se estremecia a cada momento com as surpresas do próprio corpo.

Já tratando do regionalismo assentado na chamada literatura de 30 — ou romance do Nordeste —, Antonio Candido observa que:

Essa dualidade cultural [litoral x interior], de que temos vivido, tende, naturalmente, a ser resolvida, e enquanto não for não poderemos falar de civilização brasileira. Tende a ser resolvida econômica e socialmente, no sentido da integração de grandes massas da nossa população à vida moderna. Ora, precedendo a obra dos políticos, dos economistas, dos educadores, a literatura, a seu modo, colocou primeiro e encaminhou em seguida a solução do problema. A princípio, muito tímida e inconscientemente, fazendo lembrada a existência do homem rural, explorando-o como motivo de arte — motivo, por que não dizê-lo, de sabor quase exótico para o leitor das capitais. Foram as diferentes fases do regionalismo na literatura, que oriundo, provavelmente, do indianismo e suas tendências regionais e campestres, entrou a ponderar no romance com Bernardo Guimarães e Franklin Távora e invadiu a ficção no primeiro quarto deste século, tornando-se quase um movimento social com Monteiro Lobato. (CANDIDO, 2011, p. 41).

Seguindo a leitura, Candido reconhece e aponta os limites nesse modo de explorar o homem rural nas letras ficcionais, porém enxerga também que, “à medida que esta [a integração do trabalhador rural no processo de industrialização] se dava, o equilíbrio do mundo burguês do escritor com o mundo do homem rural [...], ia se colocando em novos termos” (CANDIDO, 2011, p. 42). Além do mais, ainda conforme o mencionado crítico, “o movimento de reivindicação e a onda surda da tomada de consciência de uma classe ecoaram de certo modo no domínio estético, a massa começou a ser tomada como *fator* de arte” (CANDIDO, 2011, p. 42, grifo do autor). Assim, profere o crítico:

Neste momento, um pouco antes de 1930, e se integrando na mesma corrente popular que acentuou por um momento o rosa burguês da revolução, surgiu o chamado romance do Nordeste. Surgiu e se colocou, pela primeira vez na literatura nacional, como movimento de *integração* ao

patrimônio de nossa cultura de sensibilidade e da existência do povo, não mais tomado como objeto de contemplação estética, mas de realidade rica e viva, criadora de poesia e de ação, a reclamar o seu lugar na nacionalidade e na arte, que, neste momento, tocava o ponto vivo de sua missão no Brasil. Há sempre para ela um papel a desempenhar, e feliz quando consegue fazê-lo. *Estava procedendo à descoberta e conseqüente valorização do povo; ligando-o, portanto, ao nosso patrimônio estético e ético, num magnífico trabalho de preparo ao aspecto político da questão*, por que ainda esperamos. E estava, ao mesmo tempo, garantindo à literatura brasileira a sua sobrevivência como fenômeno cultural, porque lhe mostrava o caminho e o trabalho a serem realizados. (CANDIDO, 2011, p. 42, grifos nossos).

Em termos gerais, não seria exagerado dizer que o regionalismo da década de 30 figurou-se, consciente ou inconsciente do seu papel histórico, como continuador e até certo ponto superador daquele movimento oitocentista que procurou, na narrativa de ficção, descobrir e interpretar o país — tendo como referências José de Alencar e Bernardo Guimarães —, porém com uma característica a mais, qual seja, a integração nacional. Isto é, o romance do Nordeste, ao mesmo tempo em que se propôs a mapear geográfica e socioculturalmente o Brasil do século XX, buscou integrar o Interior, em seus aspectos culturais, econômicos, sociais e políticos, enfim, humanos tidos como atrasados, ao dito Litoral, que, no dizer de Candido (2011, p. 41), seria o *locus* das “estruturas civilizadas”. Portanto, quer seja pela voz narrativa, quer seja pela voz autoral, *Cacau* soa como a materialização de uma necessidade histórica do presente que demanda pela incorporação intelectual e material do aludido interior “atrasado” ao “desenvolvido” (ou em “desenvolvimento”) centro urbano. De toda sorte, do ponto de vista estético-literário, pode-se dizer que é o referencial do realismo que norteia esse primeiro romance do ciclo do cacau, inclusive autoquestionando se

é proletário ou não. Se isso, por um lado, contribui para a sua popularização, em decorrência de sua linguagem, do ambiente e de personagens próximos a camadas populares, por outro lado, parece limitar a eficácia do realismo numa acepção mais ampla, à luz da estética marxista, que vê nessa categoria o imperativo “da essência artisticamente representada” (LUKÁCS, 1968, p. 34).

Ora, aparentemente, o realismo presente em *Cacau* é o realismo reivindicado pelo seu narrador, qual seja, o de correspondência imediata com o que ele acredita ser “real” concreto, ou seja, a dor e as injustiças do trabalhador das roças e a vida miserável das viúvas e das prostitutas. Não é à toa a escolha por um narrador em primeira pessoa, pois quem teria mais autoridade para narrar os fatos do que aquele que os vive ou presencia? Questão que não necessariamente resolve o impasse, antes o aprofunda. Assim, deparamo-nos, no capítulo “A greve”, com o seguinte comentário: “Mas é que êle [*Cacau*] não tem pròpriamente ênredo e essas lembranças da vida da roça eu as vou pondo no papel à proporção que me vêm à memória. [...] Quis contar apenas a vida da roça” (CA, p. 271).

Dessa forma, os recursos literários lançados pela voz narrativa, desde a narração de sua evolução biográfica até o “contar” dos martírios e gozos da existência do outro, até mesmo transcrevendo cartas ou bilhetes enviados e recebidos pelos campesinos, endossam a percepção literária e o real propósito do livro assinado pelo narrador-personagem — que também pode ser reconhecido pelo termo “personagem-narrador”, como denomina Wladimir Saldanha dos Santos (2009) —, qual seja, o compromisso de contar a verdade nua e crua vista por suas retinas, sacrificando por vezes o princípio da verossimilhança literária em nome da “honestidade”.

Ainda, o discurso “Quis contar apenas a vida da roça” soa como escusa da voz narrativa em relação aos limites de sua escrita, assim

como fará a voz autoral depois, em *São Jorge dos Ilhéus*. Aparentemente, no primeiro e no terceiro romance do ciclo do cacau, Jorge Amado tem ciência da complexidade dos problemas estruturais das mais distintas ordens que afligem o seu país. Porém, em se tratando de questões temporalmente próximas a ele, o autor opta por representá-las cruamente, sem maiores labores estéticos, sobretudo do ponto de vista da construção psicológica de seus personagens.

Pois bem, voltando ao assunto da honestidade, o ensaísta e educador Miécio Tati afirma, ao comentar a nota inicial do romance e tentar responder à indagação levantada por Amado:

“Será um romance proletário?” — A resposta seria negativa, se se estivesse procurando caracterizar o romance proletário por estes dois critérios: um *mínimo de literatura* e um *máximo de honestidade*. Porque esta última virtude deve ser característica de todos os bons romances, tenham o feitio que tiveram. E quanto ao *mínimo de literatura*, parece pretender-se incluir nesse conceito o direito a uma linguagem de todo desabusada — e aí teríamos uma concepção falsificada da *literatura proletária*, em que o romance se reveste de uma importância básica: realçar o lado heroico e progressivo da realidade, sem que caiba o primado, nesta, a nenhum de seus lados negativos, onde, sem dúvida, ocupa lugar de destaque toda a infinita variedade da depravação humana. (TATI, 1961, p. 52, grifos do autor).

Como se vê, para Tati a honestidade literária precisa ser justa ao representar o homem e o seu mundo, de maneira que “o máximo de honestidade” deve ser o propósito de “todos os bons romances”, figurando os sujeitos e o ambiente como coisas vivas, pulsantes, contraditórias, em constante transformação. Ao solicitar essa postura do escritor que deseja ser honesto, o ensaísta reivindica uma percepção de realismo para além da reprodução “fiel” do imediato.

Por seu turno, o filósofo G. Lukács, ao falar de “honestidade estética”, no ensaio “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”, diz que a “honestidade estética incorruptível, isenta de qualquer vaidade [é] própria dos escritores e artistas verdadeiramente grandes”, de modo que, “para estes, a realidade, tal como ela é e tal como ela se manifesta na sua essência, após pesquisas cansativas e profundas, está acima de todos os seus desejos pessoais mais caros e mais íntimos” (LUKÁCS, 1968, p. 40). Na sequência, emenda o filósofo:

A honestidade do grande artista consiste precisamente no fato de que, quando a evolução de um personagem entra em contradição com as concepções e ilusões por amor das quais ele se engendrará na fantasia do escritor, este o deixa desenvolver-se livremente até as últimas consequências, e não se incomoda com a anulação das suas mais profundas convicções pela contradição em que ficam face à autêntica e profunda dialética da realidade. (LUKÁCS, 1968, p. 40).

Tal reivindicação é legítima e válida, sobretudo quando se trata de escritores que possuem razoável sensibilidade poética, certa paciência e um olhar crítico e maduro acerca do seu objeto de figuração, ou seja, os homens concretos e a realidade concreta. Evidentemente, Jorge Amado — ora mais, ora menos — e a geração de 30, especialmente o alagoano Graciliano Ramos, demonstram tais atributos. Destarte, se observadas as peculiaridades históricas e estéticas nacionais que marcaram as quatro primeiras décadas do século passado, veremos que as gerações modernistas de escritores e artistas (inclusa a de 30), dadas as urgências temporais, deram passos decisivos quanto à consolidação e popularização da literatura brasileira, sobretudo em sua manifestação regionalista — não obstante, com limites. Tais termos, é claro, são impostos pela própria realidade de um país situado na periferia do desenvolvimento capitalista, que ansiava por modernizar suas estruturas e desenvolver-se

economicamente. No entanto, na contramão dessa empreita, havia uma aristocracia burguesa composta de grandes proprietários rurais e de comerciantes e financistas que não abriam mão da manutenção dos seus privilégios, de maneira que subjugavam todas as outras classes a uma situação de exploração e, não raro, de miserabilidade humana.

Dessa forma, embora seja legítima a exigência de Lukács sobre a “honestidade estética”, ela ainda não era possível no jovem Jorge Amado e, tampouco, para o seu personagem-narrador, militante e partidário das causas populares. Além do mais, tal exigência mostra-se impossível para Amado, porque *Cacau* é o seu segundo livro, inclusive com tema e ambientação destoantes do primeiro (*O país do carnaval*, 1931). Portanto, estamos falando de alguém que se encontra na fase de aprendiz de romancista, de modo que, mesmo possuindo visíveis dotes de escritor (sensibilidade poética e fantasia criativa) e algum senso crítico, sua visão de mundo é um tanto imediata (fenomênica) e talvez por isso tente levar as coisas excessivamente ao pé da letra na linguagem empregada e no assunto abordado. De mais a mais, pode-se dizer que o mesmo vale para a sua criação: o narrador-personagem José Cordeiro evidencia o caráter premente do “real” figurado, bem como um realismo que aparenta crueza — na acepção de uma escrita destituída de maiores labores estéticos, com vista a um efeito imediato, até pedagógico — no modo de ver e contar “a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau” (CA, p. 266).

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **O país do carnaval / Cacau / Suor**. São Paulo: Martins, 1961.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2015.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. Poesia, documento e história. *In*: CANDIDO, Antonio. **Brigada ligeira**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 41-55.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos**. 16. ed. São Paulo: FAPESP; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CARDOSO, João Batista. **Literatura do cacau: ficção, ideologia e realidade em Adonias Filho, Euclides Neto, James Amado e Jorge Amado**. Ilhéus: Editus, 2006.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Jorge Amado: romance em tempo de utopia**. Natal: UFRN – Editora Universitária, 1995.

IANNI, Octávio. **A ideia de Brasil moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

LUKÁCS, G. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. *In*: LUKÁCS, G. **Ensaios sobre literatura**. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 13-45.

TATI, Miécio. **Jorge Amado: vida e obra**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

SANTOS, Wladimir Saldanha dos. “**Neste mundo só ele mandava**”: narrador e narração no “ciclo do cacau” de Jorge Amado. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras – Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

**DE CACAU (1933) A SÃO JORGE DOS ILHÉUS
(1944):
A NOÇÃO DE “MEMÓRIA DA RECEPÇÃO CRÍTICA”
NO PRIMEIRO CICLO DA LITERATURA AMADIANA**

José Otávio Monteiro Badaró Santos

Marcello Moreira

As tradições poéticas gregas e latinas nos ensinam que a escrita é *medium* de eternização e suporte da memória. “Dignum laude virum musa vetat mori”¹ (“A Musa não admite que o homem louvável morra”). A imortalidade, garantida pela Musa, era propriamente a fama, cultivada pela poesia, que seria a melhor maneira de sobreviver na lembrança dos contemporâneos e das futuras gerações. Vida eterna era, pois, aquela que pudesse reunir grandes feitos, notáveis e memoráveis façanhas. Conforme Aleida Assmann, lendo Girolamo Cardano, em *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (2011), a constituição da fama envolvia três condições que estão interligadas entre si, a saber, as grandes realizações de homens dignos de louvor, a documentação delas e a garantia de sua rememoração na posteridade.

[...] A eternização do nome é a variante mundana da salvação da alma. Por ela não respondem parentes, sacerdotes, mosteiros e benfeitores, mas cantores, poetas e historiadores. Ao lado da memória religiosa, que cuida da recordação individual e se preocupa com a salvação das almas dos

1. Horácio, Carminum IV, 8.

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

mortos, aparece a fama mundana, que aposta em uma rememoração generalizada pela posteridade. [...] A função do poeta como cultor da *fama* é uma função memorial: almeja superar a morte corporal na medida em que torna os indivíduos famosos e seus nomes, perenes (ASSMANN, 2011, p.43).

Assim, desde a tradição grega e latina, constitui-se uma relação permanente entre poesia e memória, isto é, escrita e perenidade. Deste modo, temos a ideia, portanto, de que o verso, enquanto produção poética para a posteridade, resiste ao tempo como um monumento. Enquanto obras arquitetônicas, esculturas e estruturas colossais sofriam as implacáveis ações do tempo e ainda estavam sujeitas às consequências de guerras e ataques inimigos, os escritos, em tabuletas, papiros e pergaminhos, eram, incansavelmente e silenciosamente, copiados, lidos e comentados. A poesia, cultora da fama, persistia e se constituía como um recurso indubitável contra a segunda morte do homem: o esquecimento.

Nossa referência aqui às práticas letradas antigas é apenas para demonstrar a constituição da escrita como suporte da memória na longa duração. Posto isso, para compreensão daquilo que chamaremos aqui de “memória da recepção crítica”, iremos tomar os textos críticos produzidos sobre o *corpus* amadiano compreendido em *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936), *Capitães da Areia* (1937), *Terras do Sem-Fim* (1943) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944), ao longo do século XX, publicados em jornais, suplementos e revistas literárias, compêndios, antologias e histórias da literatura. Consideramos, pois, essas fontes como suportes da memória, ou seja, como *medium* de eternização de sentidos, significados, valores, ajuizamentos e usos das obras do escritor. Podemos dizer que a constituição dessa memória sobre a recepção crítica representa as inúmeras leituras que os romances suscitaram desde o momento em que foram publicados, em uma abor-

dagem diacrônica, e também sincrônica, identificando as avaliações e os variados léxicos críticos mobilizados para apreciar, quer positiva ou negativamente, esse conjunto de textos literários.

A ideia de uma sedimentação de sentidos, que determinada obra literária provoca ao longo de sua cadeia de recepções, está presente nos estudos dos teóricos da Escola de Konstanz, na Alemanha, que promoveram, no final dos anos de 1960, uma significativa mudança de perspectiva na análise de textos literários. A publicação da aula inaugural de Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (*A história da literatura como provocação à ciência da literatura*), em 1967, é considerada como um marco importante porque privilegiou um pólo até aquele momento menosprezado nos estudos de literatura: o leitor. Na contramão da tradição histórica, que favorecia o autor, a obra e seu gênero, Jauss defendia que a experiência estética é, antes de mais nada, um efeito experimentado pelo receptor, não algo constituído e definido *a priori*, mas aquilo que se produz no ato da leitura. Sendo assim, se somente na atividade “produtora, receptiva e comunicativa” (*Poiesis, Aisthesis e Katharsis*) do leitor se dá a constituição do sentido, temos, finalmente, a figura do receptor como aquele que passa de agente passivo para ativo nas discussões sobre o objeto literário.

Pouco tempo depois de Jauss, seu colega e também promotor do movimento que ficou conhecido como Estética da Recepção, Wolfgang Iser, publicaria, em 1970, o texto inaugural *Die Appellstruktur der Texte* (*A estrutura apelativa dos textos*), dando corpo à teoria e, em conjunto com o texto de Jauss, causando um grande impacto sobre duas correntes de interpretação que, naquele período, dominavam os estudos de literatura. Conforme Costa Lima (1979), crítico e tradutor de inúmeros ensaios e livros sobre os teóricos de Konstanz para a língua portuguesa, os estudos de recepção eram, sobretudo, uma maneira de evitar o antagonismo entre marxismo literário e estruturalismo.

No presente trabalho, recorreremos aos estudos de recepção porque eles nos auxiliam a evitar duas maneiras, ao nosso ver pouco satisfatórias e irrefletidas, de ajuizar os romances de Jorge Amado, sobretudo aqueles que compõem o *corpus* referido anteriormente. A primeira tem a ver com a ideia de que a biografia do escritor, suas escolhas políticas e ideológicas, bem como seus traços psicológicos, fossem capazes de explicar o fenômeno literário. Uma postura dessa natureza, equivocadamente, desconsidera aquilo que é específico do objeto literário, ou seja, a noção de que a literatura possui seu estatuto próprio, de que a obra literária verbaliza algo que não existe fora dela e que, portanto, é indispensável a utilização de seus próprios métodos para interpretá-la. Assim, analisar um texto literário somente por meio dessa perspectiva é desprezar, justamente, a especificidade da própria linguagem, ignorando que um texto é, antes de mais nada, um discurso de natureza própria e que não se limita a ser um instrumento de explicação de algo que está fora dele.

Em *A teoria da literatura em suas fontes* (2002), compêndio de ensaios e textos acadêmicos em que o autor apresenta um panorama da reflexão teórica sobre a literatura no século XX, Costa Lima, outra vez, nos ensina que essa não é, propriamente, a postura de um crítico literário, mas a de um analista das ciências sociais (LIMA, 2002, p.662). Os estudos dos teóricos da Escola de Konstanz também nos ajudam a escapar de uma segunda postura diante dos romances amadianos, essa, igualmente, adotada por grande parte da crítica brasileira do século passado para interpretar a obra do escritor: a noção de que o empreendimento ficcional de Jorge Amado seria, peremptoriamente, tributário da realidade social em que vivia seu autor, sendo sua literatura um mero espelhamento das estruturas da sociedade baiana da primeira metade do século XX, isto é, um produto acessório do tecido social da Bahia naquele período. Diante de tal perspectiva, temos, mais uma vez, a linguagem condicionada à noção de instrumento a serviço

da documentação da realidade, em uma espécie de crônica social, ou mesmo de despretenso relato histórico. Desta maneira, Jorge Amado seria, antes de artista da palavra, historiador, antropólogo, sociólogo e cronista de Salvador ou das cidades do interior da Bahia onde suas histórias foram ambientadas.

Essa “hermenêutica ingênua da análise literária”, nas palavras do próprio Iser, dominou, como veremos a seguir, as mentes dos mais importantes críticos e intelectuais brasileiros do século XX, no que diz respeito à produção romanesca de Amado. Para eles, parecia muito natural que o sentido do texto fosse como uma espécie de segredo, escondido ao leitor mais desatento, que poderia ser acessado e reduzido a um significado revelador pelas ferramentas da sociologia literária e das análises biográfica e psicológica do escritor. Um tesouro perdido que só poderia ser descoberto pelas teorias do reflexo sociológico, do espelhamento e da homologia das estruturas sociais na obra de arte. À vista disso, por meio do exame da “memória da recepção crítica” dos romances amadianos, iremos constatar que uma interpretação como essa, interessada nos significados ocultos, resultará sempre em uma postura que toma os textos literários ora como testemunho do *Zeitgeist*, ora como retrato das condições sociais, ora como expressão das neuroses de seus autores, dando à ficção um estatuto que ela própria não tem. Em suma, desconsiderando aquilo que nos parece óbvio: romance é ficção.

Por isso, os chamados estudos da *Reader-Response Theory*, nascidos na crise desse modo de interpretação e mais tarde desenvolvidos por autores como Stanley Fish e Norman Holland, são, efetivamente, uma reação ao sociologismo simplista, porque, enquanto teoria do efeito compreende o objeto literário não como espelhamento, mas como refração da realidade, que será sempre atravessada por toda sorte de interferências, imperfeições, combinações narrativas, intertextualidades, sistemas de pensamento, regimes de verdade e regramentos discursivos.

O texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida. Mesmo quando um texto literário não faz senão copiar o mundo presente, sua repetição no texto já o altera, pois repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la. Em princípio, a reação do autor ao mundo, que se manifesta no texto, rompe as imagens dominantes do mundo real, os sistemas sociais e de sentido, as interpretações e as estruturas. Por isso, cada texto literário comporta-se seletivamente quanto ao mundo dado, no interior do qual ele surge e que forma sua realidade de referência. Quando determinados elementos dela são retirados e incorporados ao texto, eles experimentam a partir daí uma mudança de sua significação (ISER, 1996, p.11).

Conforme Iser, as possibilidades de interpretação são condicionadas pelas próprias disposições individuais do leitor, como também pelos códigos social e cultural da comunidade em que ele está inserido. Esses fatores vão concorrer diretamente para a formação de uma significação, e são pressupostos fundamentais para “a pregnância de sentido do texto”. Ou seja, o efeito do texto não pode ser captado nem na conduta do leitor, nem exclusivamente no próprio texto em si, mas o texto é uma potência de efeitos que se atualiza no processo da leitura (ISER, 1996, p.15).

Para Iser (1996), a redução do texto ficcional a uma significação referencial é apenas uma fase histórica da interpretação, que teria encontrado seu crepúsculo com o surgimento da arte moderna. No caso brasileiro, na crítica sobre a produção de Amado, no entanto, esta fase parece ter se dilatado. Como veremos, os ajuizamentos críticos produzidos na segunda metade do século XX parecem insistir na emulação dos críticos canônicos e na predominância da perspectiva analítica que privilegia o mundo social, que supõe o texto como reflexo do contexto

sócio-histórico ou documento a serviço da historiografia. A noção de “memória da recepção crítica”, que ora adotamos, nos serve, justamente, para compreender como se dá a hegemonia dessa sedimentação em detrimento de outras, de como ela é tributária de uma tradição romântica, naturalista, realista e, mais tarde, marxista, que faz sempre passar a convenção por natureza.

Com o intuito de facilitar a compreensão dos textos críticos produzidos sobre os romances amadianos e organizar a vasta recepção que se estendeu por mais de 50 anos, propomos estabelecer três momentos que, embora distintos, não podem ser dissociados completamente. À primeira fase chamamos de “crítica impressionista”, isto é, aquela publicada em jornais e cadernos literários ao longo de pelo menos duas décadas, entre os anos de 1930 e 1940, também denominada de “crítica de rodapé”; à segunda demos o nome de fase da “sedimentação dos juízos”, em um período que vai dos anos de 1950 até 1980, quando muitos posicionamentos críticos são sedimentados em histórias literárias e compêndios; e, por fim, a fase que nomeamos de “a emulação canônica e outras leituras”, a partir dos anos de 1990, quando os juízos sedimentados nas antologias literárias são considerados como interpretações universais e, por isso mesmo, emulados e repetidos em artigos de revistas científicas, dissertações, teses e textos publicados em edições comemorativas.

Na primeira metade do século XX, os jornais e periódicos brasileiros abriram espaço para reflexões, colunas e comentários assinados por bacharéis e “homens letrados” que, na ausência de aportes teóricos e de especialização em suas apreciações, tratavam de obras literárias a partir, sobretudo, de seu gosto individual, desprezando qualquer tipo de metodologia e produzindo uma análise literária de caráter sentimental, livre e impulsivo. Contudo, a chamada “crítica de rodapé”, também denominada de crítica impressionista, teve um importante papel na forma-

ção do campo crítico brasileiro, especialmente nas décadas de 1940 e 1950, como veremos a seguir. Os nomes mais influentes dessa geração são Álvaro Lins, Wilson Martins e Alceu de Amoroso Lima, o Tristão de Athayde.

Ajuizamentos críticos desses autores, considerados como homens cultos e sensíveis, eram determinantes na aceitação ou rejeição de obras literárias publicadas naquele período. Ao estudar a simbiose entre literatura e jornalismo no Brasil, em *Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas* (2007), a jornalista e escritora Cláudia Nina nos mostra que a legitimação desses textos passava ainda pelo capital simbólico² que estes intelectuais possuíam (NINA, 2007, p.24).

Não é à toa que um dos já citados intelectuais, o escritor e crítico literário Wilson Martins, aparece como um dos primeiros detratores da literatura de Jorge Amado, representante, portanto, da chamada “crítica dos defeitos”³, expressão cunhada pelo crítico Agripino Grieco e depois retomada nos estudos amadianos do professor Eduardo de Assis Duarte. Em um texto intitulado “A crise no romance brasileiro”, publicado na edição de 10 de agosto de 1947, no suplemento literário *Arte Literatura*, do jornal *Folha do Norte*, de Belém, no Pará, Martins elenca o escritor baiano como um dos exemplos mais significativos da pobreza e da decadência do romance moderno no Brasil.

2. Consideramos o conceito de “capital simbólico” elaborado por Pierre Bourdieu, que se constitui como uma espécie de crédito social, capital de reconhecimento e consagração, permitindo que algumas pessoas possam impor às outras sua visão de mundo (BOURDIEU, 2004, p.166).

3. Ao empreender uma análise da recepção de Jorge Amado, Eduardo de Assis Duarte retoma a categorização de Agripino Grieco e define os ajuzamentos da crítica impressionista em duas terminologias: a “crítica das belezas” e a “crítica dos defeitos”, que, como já referimos, representam a maneira judicativa como esse modo de análise crítica atuava. Ora valorizando os aspectos estéticos da obra, ora considerando os aspectos sociais, tendo em conta, no entanto, o gosto individual do crítico, prescindindo de aportes teóricos e métodos que pudessem legitimar as avaliações (DUARTE, 1996, p.32).

O caso de um Jorge Amado, oferecendo-nos continuamente o espetáculo de sua decadência literária, seja por se ter em definitivo deixado empolgar pela política partidária, seja (o que reputo mais provável) por ser rapidamente esgotado as suas reservas de originalidade criadora, me parece ser dos mais expressivos. (MARTINS, 1947, p. 1).

No ano seguinte, neste mesmo periódico, o historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Holanda, naquele momento já detentor de um significativo capital simbólico, em função, sobretudo, da publicação de *Raízes do Brasil* (1936), roborou a crítica de Wilson Martins e insinuou, no texto intitulado “Três romances”, que a preocupação política e as necessidades partidárias impossibilitaram que Jorge Amado se desenvolvesse como romancista.

Os textos de Sérgio Buarque de Holanda e Wilson Martins, e mais tarde a crítica destruidora de Álvaro Lins, constituem, de certa maneira, uma reação à chamada “crítica das belezas”, igualmente impressionista e desprovida de arcabouço teórico, que os romances *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936) e *Capitães da Areia* (1937) suscitaram nos jornais, cadernos e suplementos literários logo que foram publicados. A crítica positiva, realizada à frente do objeto, isto é, produzida poucos dias depois que as obras chegavam às livrarias, era assinada, de maneira geral, por jornalistas sem grande prestígio no meio literário, por colegas escritores de Jorge Amado ou por intelectuais simpatizantes das causas comunistas. Assim, as análises de Wilson Martins, Sérgio Buarque de Holanda e Álvaro Lins, sob uma perspectiva mais panorâmica e procurando dar conta dos romances publicados até aquele momento enquanto parte integrante de um projeto literário do escritor, eram como uma espécie de reparação aos equívocos da crítica feita no calor da hora.

No entanto, não demorou para que os defensores da literatura de Amado treplicassem, criando uma polarização pouco produtiva em termos de análise literária, uma vez que ambas – tanto a “crítica dos defeitos” quanto a “crítica das belezas” – estavam mais preocupadas em ressaltar aspectos de caráter subjetivo e impressionista, prescindindo de rigor metodológico e de compreensão dos inúmeros atravessamentos, de ordem discursiva, presentes na produção romanesca do autor. Entre os notórios defensores de Amado naquele período, estão intelectuais e escritores importantes no campo cultural brasileiro, a exemplo de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Antonio Candido, Miécio Táci, além de estrangeiros como o sociólogo Roger Bastide e o escritor Albert Camus.

O fato é que esta polarização da crítica, entre aquela que apontava apenas as falhas e uma outra que destacava somente as qualidades, se constituiu como um fenômeno incomum no chamado período modernista, uma vez que poucos escritores provocaram tantos antagonismos no debate literário brasileiro como Jorge Amado. A oposição entre os fiéis defensores de sua obra e os detratores mais fervorosos se estendeu por longos anos até os seus últimos romances e sua consagração na cultura de massa. Como sabemos, trata-se de um dos autores que mais vendeu livros no Brasil, calcula-se que sejam pelo menos 21 milhões de exemplares no país e mais de 80 milhões em todo o mundo, tendo sido traduzido em 49 idiomas⁴.

Para compreender melhor o caráter singular da recepção crítica da obra de Jorge Amado passemos à análise das primeiras apreciações que aparecem em jornais e suplementos literários a partir de 1933, quando o autor publica seu segundo romance, *Cacau*. Não iremos tratar da recepção do primeiro, *O País do Carnaval* (1931), que, de maneira

4. Os números constam na mais recente biografia do autor, *Jorge Amado: uma biografia*, publicada em 2018, pela jornalista Joselia Aguiar.

geral, teve pouca repercussão e suscitou apenas algumas notas, textos noticiosos e informativos sobre o lançamento do livro, não caracterizando uma crítica literária detida nos aspectos da própria obra. *Cacau* saiu com tiragem inicial de dois mil exemplares, que se esgotaram rapidamente para os padrões do mercado editorial brasileiro naquele período. O sucesso de público, no entanto, teria se dado por razões mais políticas do que literárias, conforme a biógrafa do escritor, Joselia Aguiar:

Os palavrões contidos na obra fizeram com que a edição fosse recolhida das livrarias. [...] Contra a ação repressiva, houve a ajuda tão providencial quanto rápida do jurista Cláudio Ganns, que levou o autor e Cruls, o editor, à presença do ministro da Justiça, Oswaldo Aranha, com quem tinha proximidade. A operação se encerrou, deixando em Jorge a sensação de que seu primeiro sucesso comercial fora incentivado pela censura. Esgotou-se em quarenta dias, com a publicidade que inadvertidamente a truculência policial incentivou. A segunda edição colocou na praça outros 3 mil exemplares (AGUIAR, 2018, p. 69).

Além do sucesso de vendas e do episódio com a censura no governo de Getúlio Vargas, uma pequena nota na abertura do romance chamou a atenção de leitores e críticos: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?” (AMADO, 1971, p.121). O texto parecia confirmar uma tendência para o engajamento político e ideológico que marcaria uma geração de artistas daquele período. Mesmo que não houvesse uma preocupação, por parte dos artistas e intelectuais, de se afirmarem como militantes de esquerda ou de direita, nem muito menos o claro entendimento do que isso representava politicamente, o que se percebeu, neste período, foi um esforço maior para a compreensão das questões sociais e dos problemas que afetavam o Brasil. Assim, compreender o que es-

taria por trás dessa suposta “identidade brasileira” passava, ao menos para os autores daquele momento, por identificar as mazelas e as condições sociais do brasileiro nas diversas regiões do país. Nesse sentido, a nota introdutória de Jorge Amado em *Cacau*, “um mínimo de literatura para um máximo de honestidade”, dando a impressão de que a “honestidade” é incompatível com a literatura – esta entendida como sinônimo de elaboração formal – pareceu induzir os críticos e intelectuais a uma leitura de que o romance do escritor era a representação fiel da sociedade baiana no período de ascensão da cacauicultura.

Entre as primeiras apreciações da obra, está o artigo do poeta e romancista Jorge de Lima, publicado em 1933, na Revista *Rio Magazine*, no Rio de Janeiro, em que ele comenta a pergunta retórica de Amado na abertura do romance: “Fez romance chamado proletário, sim. Foi quem primeiro fez, e com honestidade e sem literatura ruim. Isso fascina os novos, abre um caminho diferente no marasmo literário em que vivemos” (MARTINS, 1961, p.68). Em revistas, suplementos literários e periódicos em todas as regiões do país a ideia de *Cacau* como romance proletário ganha corpo. Na revista *Sudoeste*, na Bahia, um crítico diz tratar-se de um “livro de combate”, em que os “alugados⁵ desfilam ante os nossos olhos, levando nas faces maceradas pelo sofrimento os estigmas todos de uma revolta em estado latente”. Outro artigo, este na revista *Intransigente*, no mesmo estado natal de Amado, diz que “o livro é, todo ele, como diria um amador de fotografia, um ‘positivo’ da vida”. No *Estado de Sergipe*, periódico de Aracaju, encontramos expressões como “verdade fotografada” para definir a obra, ou ainda “um clamor humano de desespero”, em texto do jornalista e escritor Odilo Costa Filho, no *Jornal do Comércio*, no Rio de Janeiro.

5. O termo “alugados” era muito utilizado na região sul da Bahia, no final do século XIX e início do XX, para designar os homens que eram contratados em condições análogas à escravidão, e que, em geral, viviam em barracos improvisados nas fazendas de cacau e eram obrigados a comprar comida e demais mantimentos em estabelecimentos de propriedade dos próprios coronéis do cacau.

A ideia de *Cacau* como um registro histórico a partir da alegoria do retrato fotográfico é retomada em artigo de Alves Ribeiro, integrante da Academia dos Rebeldes, para o *Diário de Notícias*, de Salvador, em 1933, ao afirmar que a obra “se trata antes de uma fotografia do que de uma pintura”, “um depoimento, em vez de uma narrativa”, que revelaria “a vida do sul do Estado, com as suas lutas, as suas competições, as suas belezas e as suas misérias”. Com o romance, segundo Ribeiro, essa vida “está admiravelmente fixada, mas sem preocupação de forma, nem conveniências de linguagem” (MARTINS, 1961, p.1). Note-se que “forma” e “linguagem” são tomadas, nesta e noutras análises, como empecilhos para a produção literária, porque consideram a linguagem como apenas um instrumento da realidade, isto é, um meio de que se serve para a transmissão de alguma coisa fora dela.

Assim, a partir de uma concepção instrumentalista da linguagem, os textos da chamada crítica impressionista estão muito mais próximos da sociologia do que propriamente da literatura, se considerarmos, claro, a literatura como um regime discursivo de estatuto próprio. É precisamente neste ponto, nos lembra Costa Lima, que se encontram as maiores limitações e desvantagens de uma análise puramente sociológica. Segundo ele, o analista da sociologia literária tomará o texto para:

[...] um rendimento não em favor da discursividade; ao invés, o texto é tomado como indicador, documento do que se passa na sociedade. Por certo, o texto sempre aponta para fora de si, seja no momento de sua produção, seja no de sua recepção, mas não é transparente a esta matéria externa, caso em que poderia ser a ela superposta, explicando-se por esta superposição (LIMA, 2002, p.663).

É assim que, de maneira geral, ao fim da década de 1940, a crítica impressionista leu estes romances. Por um lado, com raras exceções, consolidou a noção de espelhamento da realidade social, de documento

dos dramas vividos por baianos de Salvador e do interior do estado, de tratado sobre a formação das sociedades soteropolitana e grapiúna, e, por isso mesmo, romances históricos e sociais. Por outro lado, uma pequena parcela da crítica identificou uma representação do mundo social atravessada por refrações, maneirismos linguísticos, imprecisões e indeterminações próprios da função conotativa da linguagem, creditando aos romances elementos da poesia e das canções populares.

A década de 1950, embora ainda dominada pela produção crítica exercida por bacharéis e letrados e marcada, como já referimos, pela valorização dos elementos extratextuais do objeto literário, é o limite temporal para uma inflexão importante nos estudos literários no Brasil, qual seja, o estabelecimento de um movimento, por parte de intelectuais e acadêmicos, voltado para a autonomia da literatura e para uma análise crítica que, apoiada nos valores estéticos da própria obra, pudesse superar o “impressionismo” das décadas anteriores. O professor, crítico literário e ensaísta Afrânio Coutinho é, talvez, uma das mais importantes figuras dessa campanha contra a crítica de rodapé.

A partir daí, aos poucos, a “ciência da mera opinião pessoal”, a alternância entre texto noticioso e crônica e a expressão eloquente, deixam de fazer parte da crítica literária brasileira no século XX. Do “rodapé” à “cátedra”, parecia haver um consenso de que a literatura podia revelar muito mais do que um simples retrato social do país. Temos, portanto, entre os anos de 1950 e 1980, a publicação de textos críticos que seriam determinantes na formação e na consolidação do cânone do chamado modernismo brasileiro, na classificação hierárquica de escritores e obras e, fundamentalmente, na maneira como Jorge Amado seria lido pelas gerações seguintes e pelos discentes dos cursos de graduação e pós-graduação, na área de Letras, espalhados pelo país. Entre as mais importantes, *Introdução à Literatura no Brasil* (1959), de Afrânio Coutinho, *Os Mortos de Sobrecasaca* (1963), de Álvaro Lins, *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970), de Alfredo Bosi, *His-*

tória Crítica da Literatura Brasileira (1976), de Assis Brasil, e *História da Literatura Brasileira* (1982), de Nelson Werneck Sodré.

A publicação das antologias literárias, a partir da segunda metade do século XX, representa um anseio dos historiadores, críticos e professores em estabelecer o cânone brasileiro modernista, e, nesse sentido, definir os autores que seriam ou não objeto de estudos mais profundos e analíticos nos programas de pós-graduação que começam a proliferar no país a partir das décadas de 1960 e 1970. A recepção crítica positiva dos experimentos estéticos de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, principalmente a partir da institucionalização da disciplina Teoria Literária, em uma tentativa de retirar a literatura da soberania das análises impressionistas, conferindo à crítica um status de prática científica, marcam uma aproximação, ainda que tardia, da literatura brasileira com o cânone europeu: se pensarmos, principalmente, no modelo de narrativa de autores como James Joyce, Franz Kafka e Virgínia Woolf, marcado pela universalidade do discurso e pelo distanciamento do texto literário do seu contexto histórico e cultural. Deste modo, mais uma vez, Jorge Amado, identificado como romancista do realismo social e histórico, passa a ser atacado porque seu texto não trazia, supostamente, inovações linguísticas e recursos de metalinguagem, e a sua literatura, classificada como regional, não propunha a universalidade.

Assim, o esforço em enquadrar os romances de Amado como “baixa literatura” se dá, em um primeiro momento, por meio da defesa de um caráter político e ideológico em suas obras e, em um segundo momento, constitui-se a partir de critérios estéticos e formalistas, aludindo à sua suposta pobreza linguística. Ambas as posturas diante da obra do escritor reivindicam uma universalidade que Jorge Amado, presumidamente, não teria conseguido alcançar. De maneira geral, a crítica literária e os estudos acadêmicos realizados a partir dos anos de 1980 reproduziram esse ponto de vista sobre a produção romanesca do escritor.

A partir daí, compreendemos a recepção crítica das obras amadianas, restrita aos romances do referido *corpus*, sob, pelo menos, duas perspectivas. A primeira delas, e que nos parece a mais óbvia, diz respeito às leituras que emulam e roboram a crítica canônica, quando os juízos sedimentados nas antologias e histórias literárias de grandes intelectuais, críticos e historiadores da literatura brasileira são tomados como interpretações universais dos romances. A segunda postura tem a ver com as análises que se valem de novos aportes teóricos disponíveis aos críticos, e que começam a surgir nas décadas finais do século XX, entre eles os chamados Estudos Culturais, as teorias feministas e étnico-raciais, as teorias da comunicação e os demais estudos interdisciplinares que procuram articular sociologia, antropologia cultural, crítica literária, cinema, economia política e filosofia.

A noção de “memória da recepção crítica”, que aqui adotamos, nos serve, justamente, para compreender como se dá a hegemonia de uma determinada sedimentação de sentido em detrimento de outras, de como, no caso de Amado, ela é tributária de uma tradição, como já dissemos, romântica, naturalista, realista e marxista. Ao fim do levantamento dessa recensão, constatamos, por exemplo, a primazia do materialismo histórico para a leitura de romances tão heterogêneos quanto dessemelhantes, bem como identificamos o arcabouço teórico-crítico utilizado para a notória rejeição de Jorge Amado na academia e a associação de sua obra ao rótulo de “literatura menor”.

Com Jauss, entendemos que uma das funções dos estudos de recepção é, justamente, criticar e refutar categorias histórico-críticas naturalizadas, que adquirem status de interpretação universal sobre determinadas obras. A partir do momento em que uma dada historicidade se sedimenta, é imprescindível, portanto, revisá-la com o intuito de verificar se o conjunto de juízos de valor que ela constitui sobre determinado *corpus* tem ainda alguma validade ou não na contemporaneidade.

Nosso esforço é, precisamente, nesse sentido, apresentar a recensão anteriormente constituída e, simultaneamente, avaliá-la, julgá-la e, ao fim, decliná-la, para propor uma nova interpretação sobre o referido *corpus* amadiano, qual seja, uma leitura que considere, por exemplo, os grandes regimes discursivos que estavam por trás da produção ficcional do escritor. Regimes estes que eram vigentes no início do século XX, como as teorias antropológicas da mestiçagem de Gilberto Freyre, o chamado realismo social soviético e a ideia permanente de uma poética do romantismo alemão, a partir da noção de que a poesia e a criação artística nascem das realidades anônimas do povo e, assim, elas são uma expressão da alma das classes populares. A análise da ficção amadiana nos mostra, justamente, a presença desses regimes de verdade e não, exatamente, uma expressão fiel da realidade, como quis a crítica sociológica. De maneira simples, Jorge Amado não reflete a Bahia, ele constrói, simbolicamente, a Bahia.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Josélia. **Jorge Amado: uma biografia**. São Paulo: Todavia, 2018.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação. Formas e transformações da memória cultural**. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: EdUnicamp, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini, José Ferreira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim; revisão técnica Paula Montero. - São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BRASIL, Assis. **História crítica da literatura brasileira**. O modernismo. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- _____. **Poesia, documento e história**. In: Jorge Amado: Povo e terra. 40 anos de literatura. São Paulo, Martins, 1972.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- DUARTE, Eduardo de Assis. **Jorge Amado: romance em tempo de utopia**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1996.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Três romances**. Suplemento Arte Literatura. Belém. n. 104, 1948.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura, vol. 1**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- _____. **O ato da leitura, vol. 2**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária.** Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

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

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

LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o leitor: textos de estéticas da recepção.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Teoria da literatura em suas fontes, vol. 1 e 2 /** seleção, introdução e revisão técnica, Luiz Costa Lima. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LINS, Álvaro. **Os Mortos de Sobrecasaca. Ensaios e estudos: 1940-1960.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MARTINS, José de Barros. **Jorge Amado: 30 anos de literatura.** São Paulo: Martins, 1961.

_____. **Jorge Amado: Povo e terra. 40 anos de literatura.** São Paulo, Martins, 1972.

MARTINS, Wilson. **Crise no romance brasileiro.** Suplemento Arte Literatura. Belém. n. 38, p.1, 1947.

NINA, Cláudia. **Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas.** São Paulo: Summus, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Trad. de Carlos Felipe Moisés. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira.** São Paulo: DIFEL, 1982.

SUSSEKIND, Flora. **Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna.** In: Papéis colados. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, pp. 15-36, 2002.

IDENTIDADE E CULTURA DA REGIÃO CA- CAUEIRA NO IMAGINÁRIO METAFÓRICO JORGEAMADIANO EM *TERRAS DO SEM-FIM* E *SÃO JORGE DOS ILHÉUS*

Juciene Silva de Sousa Nascimento

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Antes do século XX, pode-se perceber que a região sul-baiana ainda não era conhecida universalmente como passa a ser a partir de então, sobretudo através das manifestações literárias jorgeamadianas, as quais recriam, em seu imaginário, a saga cacauera da referida região, desde a gênese da ocupação das terras pelos desbravadores, posteriormente convertidos em coroneis até o momento da consolidação de uma sociedade homogeneia, constituída paradoxalmente por traços heterogêneos, que perpassam por figurações que vão desde os indivíduos da terra até os estrangeiros que para lá se dirigiam em busca da fortuna fácil que tanto ouviam falar, fato que inspirou, e ainda inspira, inúmeros leitores das obras do Jorge Amado da região do cacau a também se dirigirem à região em busca do contato e conhecimento *in loco* do já legitimado imaginário.

Torna-se necessário, portanto, conhecer de fato como as narrativas da fácil aquisição, produção e retorno financeiro das terras chegavam até os indivíduos que para lá se deslocavam, acreditando na

existência cabal de tal aquisição. Essas narrativas, ao longo do tempo, fixaram-se fortemente na cultura oral da região, na qual as histórias sobre a terra percorriam léguas e léguas por pessoas que já as conheciam através de terceiros e, por sua vez, passavam adiante as informações e/ou testemunhos dos supostos indivíduos que migravam para a região e logravam grande riqueza em curto espaço de tempo. Diante de tamanha riqueza discursiva da oralidade, esses aspectos se convertem em traços essenciais para a constituição do imaginário literário local, ganhando relevo o imaginário constituído pelo autor Jorge Amado nas obras *Cacau* (1933), *Terras do sem-fim* (1942) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944), as quais podem ser consideradas como registros importantíssimos dos elementos que engendraram as manifestações identitárias da região, nomenclaturada cacauzeira por cultivar o “fruto de ouro” que, oniricamente, as pessoas tanto buscavam. Portanto, dar-se-á relevância, aqui, à obra *Terras do sem-fim* que de fato traz, ao longo de suas páginas, manifestações da oralidade, através de personagens fortemente marcadas pelo desejo de fortuna, que paulatinamente vão tecendo fios mitológicos sobre as ‘ultra-vantagens’ trazidas pelo cultivo do fruto dourado que se proliferava nas terras férteis do sul da Bahia.

2. A DISSEMINAÇÃO DA REGIÃO CACAUEIRA BAIANA ATRAVÉS DA LITERATURA: O MITO DA FORTUNA FÁCIL NAS TERRAS DO SEM-FIM

O romance *Terras do sem-fim*, considerado uma das obras-primas de Jorge Amado, constitui-se em uma narrativa regional fortemente marcada pelas angústias, desejos e paixões de personagens singulares e dotados de uma simbologia lendária própria daqueles que, imbricados nas coisas da terra, desenvolveram traços que notoriamente dialogam com as conversões políticas, sociais e econômicas locais. Logo no início da narrativa, o capítulo “O navio” tece um panorama heterogêneo,

em que, no aglomerado da viagem pelo mar, os diálogos entre um personagem e outro vão revelando as várias vertentes das características que imaterialmente substanciam, na dimensão do imaginário, a existência do mito do “fruto de ouro”, que envolve elementos como “terra”, “dinheiro” e “morte”, como no trecho final da segunda parte do capítulo: “O vento soprou mais forte e trouxe para a noite da Bahia fragmentos das conversas de bordo, palavras que foram pronunciadas em tom mais forte: terras, dinheiro, cacau e morte” (AMADO, 2008, p.15).

Nessa perspectiva, o navio, de *Terras do sem-fim*, pode ser compreendido como elemento primordial para o primeiro contato entre os indivíduos da terra, os conquistadores e os forasteiros que para lá se destinavam, onde os indícios do que acontecerá ao longo da narrativa são distribuídos na oralidade das personagens bem como na fala do próprio narrador, o qual a todo tempo ressalta, entre um comentário e outro, o aspecto lendário regional que pode justificar atitudes tomadas por indivíduos, como quando fala da ida do capitão João Magalhães ao local: “[...] Agripino Doca dissera maravilhas de Ilhéus e do cacau, e agora ele estava naquele navio, depois de ter passado oito meses na Bahia, a caminho de Ilhéus, onde surgira o cacau e com ele fortunas rápidas [...]” (AMADO, 2008, p.16/17). Tantas são as notícias espalhadas pelos quatro cantos do país sobre a fortuna fácil que pessoas de diferentes localidades desenvolviam no cerne da sua ambição o desejo de para lá ir, sobretudo indivíduos pobres que buscavam melhores condições de vida, como o personagem Antônio Vítor, que servirá de recorte para essa análise. Um nordestino sonhador, que mesmo acometido pela saudade de sua amada, sacrifica toda uma vida em sua terra natal para conseguir a tão desejada riqueza, pondo-se em constante conflito entre aquilo que era (o ser) e o que poderia conseguir (o ter) naquelas terras:

Mas deixava tão pouco e tantas eram as notícias de farto trabalho e farto pagamento nas terras do sul, onde o cacau dava um dinheirão, que ele um

dia, igual ao pai de Ivone, igual ao seu irmão mais velho, igual a milhares de outros, deixou a pequena cidade sergipana, embarcou em Aracaju, dormiu duas noites numa pensão barata da beira do cais da Bahia e agora estava na terceira classe de um naviozinho com destino a Ilhéus. (AMADO, 2008, p.19)

Imbuídos pelo espírito de riqueza, inúmeros indivíduos incondicionados economicamente e alimentados pelas ‘notícias’ sobre o local, deixavam suas casas, famílias e tudo o que ‘não’ tinham a fim de aventurar-se na produção cacaueteira, produzindo um fluxo consideravelmente grande de migrantes, traço expressivo da força da narrativa oral que passa de ‘boca em boca’ e segue configurando o mito que vai impulsionar o desejo de obtenção do lucro fácil, além de, possivelmente, determinar o destino dos mesmos.

A maior motivação para tamanha demanda era a existência do fruto amarelo que, através das narrativas perpassadas por cartas, bilhetes e conversas entre amigos ganha nova proporção e começa a ser chamado de “fruto de ouro”, ao ser associado à compreensão de que este tinha valor equivalente ao do ouro, o qual é reconhecido como matéria perpétua que pode sustentar fortunas por longo espaço de tempo, metaforizando, assim, a infinitude das riquezas trazidas pelo cacau:

Homens escreviam, homens que haviam ido antes, e contavam que o dinheiro era fácil, que era fácil também conseguir um pedaço grande de terra e plantá-la com uma árvore que se chamava cacaueteiro e que dava frutos cor de ouro que valiam mais que o próprio ouro. (AMADO, 2008, p. 20)

Tal crédito no ideário “fruto de ouro”, provocou, paulatinamente, a configuração de práticas e costumes voltados para o “ter”, em que se subentendia que a essência de todas as coisas baseava-se em quanto dinheiro possuía-se, já que através dele poder-se-ia conseguir tudo, ou

quase tudo, que estivesse abaixo do sol, desde coisas materiais à mulheres, outros acreditavam conseguir até mesmo a própria felicidade, o que pode sinalizar o indício de uma cultura pautada na ambição e supervalorização da aquisição de poder: “Alguns vieram por esse mesmo amor buscar com que conquistar a bem-amada, buscar o ouro que compra a felicidade. Esse ouro que nasce nas terras de Ilhéus, da árvore do cacau” (AMADO, 2008, p. 22). Ao levar tal afirmativa em consideração, as histórias enchem os olhos de todo e qualquer indivíduo que cultivava o sonho de se tornar rico e, conseqüentemente, poderoso, contudo conseguir materializá-lo em curto prazo e no máximo de sua completude,

A figura emblemática do coronel pode ser representada como a força opressora que inibe a ascensão do pobre. Era ele quem reconhecia ou não o valor de um homem de coragem a partir da capacidade que este tinha de “derrubar” outro, em detrimento de suas necessidades ou caprichos provenientes da ambição. A primeira opção era uma desvantagem conhecida por todos, uma vez que, apesar de não trabalhar declaradamente como escravo, a lógica dos acontecimentos levava à grande semelhança com o mesmo, o que pode ser notado na fala de um velho empregado das roças de cacau quando diz: “- Eu era menino no tempo da escravidão... Meu pai foi escravo, minha mãe também... Mas não era mais ruim que hoje... As coisas não mudou, foi tudo palavra” (AMADO, 2008, p. 88/9). Essa descrição dos trabalhadores das roças de cacau dos coroneis com os escravos estabelece uma relação paradoxal com o que Adonias Filho, em *Sul da Bahia, Chão de cacau*, diz sobre a relação dos coroneis e seus trabalhadores:

O coronel, em último caso, como a vila mesma que funda, é uma conseqüência menos da penetração e mais da exploração da terra, Vale observar que, a exemplo do desbravador, não se serve do trabalho escravo – ou quando se serve é em escala mínima – como o senhor de engenho, para a exploração da terra. (ADONIAS FILHO, 2007, p. 49)

Nota-se, então, que a ênfase dada por Jorge Amado à exploração do homem pelo próprio homem é, de certa forma, ponderada pela vigência da Abolição, mas não extingue totalmente a prática, já que o curto prazo temporal (sete anos depois de 1888) entre a mesma e o movimento do desbravador cacauero, não dizima as reminiscências de um costume hegemônico de tantos anos.

A segunda opção era sustentada justamente pela necessidade de se manter os meios de enriquecimento. A violência local propagava histórias pavorosas dos feitos de jagunços famosos no local que atuavam em nome de um mandante. As vantagens de ser jagunço que se sobrepunham sobre a condição de trabalhador braçal eram inúmeras, como trabalhar pouco, fazer pequenos serviços na casa-grande, acompanhar os coroneis em viagens, enquanto esperavam as ordens para matar. No entanto, a maioria, fadados à sua condição e sem perspectivas de melhora, adentravam à prática da violência no intuito de minorar o sofrimento e ter a oportunidade de melhorar, em mínima escala, a vida miserável que levava, percepção jorgeamadiana que dialoga com a de Euclides da Cunha, que, segundo Bolle (2004, p.97), este “se fazia de advogado deles (os jagunços) diante do tribunal da História [...] valendo-se da maleabilidade das palavras, ele estigmatiza como ‘criminosos’ as vítimas, legitimando o seu extermínio”. É o que acontece, também, com o negro Damião, personagem também densa e merecedora de uma análise própria, já o caso de Antônio Vítor, que passando pela decepção entre tudo aquilo que ouvia falar e a realidade que agora vivia na fazenda de Juca Badaró, converte-se em capanga do coronel:

Falavam nesse dinheiro do sul. Uma dinheirama de fazer medo. Ali por aquele trabalho todo eram quinhentos mil réis por dia, empregados inteiramente no armazém da fazenda, um saldo miserável no fim do mês, quando havia saldo.

[...] Juca o tirara do trabalho nas roças para o trabalho muito mais suave de capanga, nas viagens repetidas que ele fazia aos povoados e à cidade, trocara a foice pela repetição. (AMADO, 2008, p. 78/79)

A única forma de ascensão que o pobre personagem logrou foi tornar-se jagunço, o que o faz passar por um momento epifânico e reconhecer que, através do visgo que lhe prendia à terra, as crenças mitológicas que cultivava sobre a sua vinda em busca do “fruto de ouro” jamais se concretizariam, impossibilitando-o de cumprir suas promessas à amada Ivone, a qual começava a jazer no esquecimento, já que as circunstâncias e a rotina o fizera perder o foco do seu ideal. Passa a viver sem perspectivas e tudo aquilo que outrora regia o sentido do seu destino, o leva para caminhos totalmente avessos àqueles que dantes estava convicto de que seria o seu, o que pode ser notado claramente na fala do narrador quando diz que “Antônio Vítor prometera voltar um dia, rico, bem vestido, de botinas rangedeiras. Agora ele é um capanga de Juca Badaró, conhecido pela rapidez do seu tiro” (AMADO, 2008, p. 83). Desse modo, desfaz-se por completo os sonhos que um dia alimentara em detrimento da aceitação da fama de ser rápido “no seu tiro”. A partir de então, pode-se considerar que a dissipação mitológica evidencia a divergência daquilo que foi propagado entre as narrativas que corriam sobre as terras do sul da Bahia e o que era de fato a realidade vivenciada no local.

4. O IMAGINÁRIO CULTURAL EM *SÃO JORGE DOS ILHÉUS*

A obra *São Jorge dos Ilhéus* é considerada por muitos críticos uma das mais belas obras jorgeamadianas, uma vez que traz em suas páginas a (con)sequência das ações da trama de *Terras do Sem-Fim*, romance

também importante quando se trata do reconhecimento da formação da região Sul-baiana, terra conquistada pela força e coragem daqueles que desbravaram suas matas a fim de trazer para lá as primeiras mudas do fruto que, posteriormente, seria conhecido como o fruto de ouro, fruto que provocaria inúmeras mortes, disputas, forjaria comportamentos e faria com que a ambição regesse a vida dos habitantes da terra.

É inevitável perceber a forma como a narrativa de São Jorge dos Ilhéus é tecida pelo autor, a qual leva o leitor a ter a sensação de que também está visitando a história, de que está ali, na cidade de Ilhéus, acompanhando todos os movimentos das personagens típicas, inseridos na engrenagem da relação entre fazendas de cacau e cidade do cacau, nas angústias de cada tipo social, nos sonhos do trabalhador injustiçado, do comerciante ambicioso, do coronel absoluto, da mulher insatisfeita e, até mesmo, dos espertos “cáftens”.

A narrativa, a priori, evidencia a sucessão das relações dicotômicas entre as duas histórias que propagam a saga da região, em que a própria epígrafe serve de indício de como a história será tratada e sob que perspectiva: “Terra de muita grandeza/ de muita miséria também...”. Aqui é retomada a forma rude como os coroneis se autointitularam donos da terra, na época dos “barulhos” pela posse e tomada terra, e como agora, trinta anos depois, desfrutam de sua riqueza, na certeza de que o dinheiro jamais acabaria ao passo que os menos favorecidos continuavam na mesma situação degradante e oprimida, tratados, ainda, como semiescravos nas roças do cacau.

No início do primeiro capítulo, semelhante ao de Terra do Sem-Fim, no qual um navio traz indivíduos pobres e ricos separados por classe, a visão panorâmica, proporcionada pelo avião que trazia o personagem Carlos Zude de volta à cidade de Ilhéus, oferece ao leitor imagens reais de como a cidade cresceu pautada na disparidade entre pobres e ricos, entre o morro proletário e as avenidas ricas entre o rio

e mar, de como a ênfase nos tipos sociais também mudaram, haja vista que ao invés de tratar apenas de coroneis, jagunços, empregados, povoados e vilarejos, agora se põe em relevo a existência de inúmeros estrangeiros, comerciantes exportadores e indivíduos que para lá iam em busca da riqueza do cacau, os quais se misturavam com os da terra, mesclando também os costumes, as vivências, dando outras significações para a cultura local.

As novas perspectivas citadinas trazem novos elementos que compõem a modernidade em que a região se inseriu, como a existência de táxis, aeroporto, carros de luxo, grandes mansões, entre outros, dando a noção de como a cidade mudou ao longo do tempo, levando o leitor a pensar que os costumes também mudaram, contudo tal ideia não se sustenta, ao presenciar as chamadas nas falas dos personagens que situam o leitor na realidade local quando falam: “Nem parece uma terra civilizada” (AMADO, 1999, p. 18), o que também servirá de indício e justificativa para determinados comportamentos ao longo da trama que podem representar uma mobilidade cultural pela qual a região vem passando, bem como a (re)discussão sobre os costumes diante da modernidade, já que, segundo Jürgen Habermas (1992, p. 100), “a ‘modernidade’ sempre volta a expressar a consciência de uma época que se posiciona em relação ao passado da Antiguidade, a fim de compreender a si mesma como resultado de uma transição do antigo para o novo”.

A cultura regional é passiva de influências determinantes das ações dos indivíduos que dela fazem parte. Dessa forma, pode-se considerar que a riqueza local reconfigura as experiências vividas, ou seja, a presença dos exportadores, ingleses, judeus, americanos, sírios, entre outros, na cidade de Ilhéus proporcionou uma mescla entre os costumes e os saberes dos habitantes, no entanto a mudança de paradigma, de terra de coroneis para terra de exportadores, fazia com que os de fora sentissem a necessidade de criar raiz para, assim, se sentirem como os

donos da terra. Todavia, a cidade ainda guardava muito da influência dos coroneis, dos costumes patriarcais, o que dificultava sobremaneira a tomada da força pelos comerciantes, diante disso surge a necessidade de os mesmos tomarem a terra dos seus legítimos donos, fato que trava uma luta entre potências locais.

É interessante notar como a economia cacauceira tinha o poder de influenciar os que para ali se reportavam, ainda que estando ali forçosamente, ou tendo outro ofício, como é o caso dos personagens Carlos Zude e do Capitão João Magalhães, este era um jogador profissional, no entanto ao casar-se com Don’Ana Badaró escolhe fincar seus pés nas terras do cacau e continuar preso pelo visgo:

O capitão se entregou definitivamente ao cacau. Agora era sua única preocupação. Nasceram os quatro filhos, um homem e três mulheres.

[...]

Hoje João Magalhães vai alegre para a fazenda: tudo indica que o cacau vai subir e subir muito! Ele veio a Ilhéus vender sua safra desse ano. Mas viu as coisas, as ofertas de Martins, o gerente de Zude, e desistiu de vender. Havia entusiasmo demais, era sinal de que o cacau ia subir... Era melhor esperar. (AMADO, 1999, p. 24)

A economia local prendia a população movida pelo desejo infindável de obter mais e mais riquezas, não importando se em curto ou em longo prazo, já que a ilusão de que “o fruto de ouro”, produzido pela terra, jamais acabaria, mantinha-se latente nos sonhos de todos, do grande produtor ao empregado, os que eram de fora pensavam em tornar-se proprietários das terras, os que eram da terra pensavam em expandir suas posses e produções e os que não tinham terra alguma pensavam em trabalhar para consegui-la.

Diante disso, segundo Maria de Lourdes Netto Simões (1998, p.122), “a cultura do ter forjou comportamentos, valores invertidos. Cobiça, desmandos, elementos caracterizadores dos comportamentos de uma época, que foram ficcionalizados”, e é nessa perspectiva que Jorge Amado apresenta, além da vertente rica, a da miserável também, uma vez que seus propósitos ficcionais apresentam “o trabalho da prática e do pensamento críticos, trabalho encarado como reflexão acerca do sentido das ações sociais em direção à abertura para as transformações do existente” (SIDEL, 2007, p. 8), suscitando uma visão do discurso esquerdista ao sinalizar as injustiças locais, praticamente determinantes em uma terra tão rica, fica por assim dizer que no lugar onde “o fruto de ouro” emanava da terra, para os trabalhadores só sobravam o visgo grudado em seus pés, o qual ao mesmo tempo que sinalizavam as suas condições, não permitia que fossem libertados, fato que fica evidente na onisciência narrativa ao divagar pelos pensamentos do personagem Sérgio Moura, poeta crítico, categorizado como pequeno-burguês que também refletia sobre a condição dos menos favorecidos:

Era bom conversar com Joaquim. E, pensando em Joaquim, pensou nos trabalhadores das fazendas. A alta para estes não adiantava nada. Era sempre a mesma vida miserável, que nenhum acontecimento conseguia mudar, nem o progresso da zona, nem a riqueza crescente dos coronéis. Um amigo de Joaquim trabalhara seis meses numa fazenda de cacau só para ver como era... Coragem... A alta não adiantaria nada aos trabalhadores. Ia era aumentar os latifúndios, que diabo ganhariam os exportadores com ela, para forçarem assim? (AMADO, 1999, p. 46)

É constante a percepção da condição do trabalhador em São Jorge dos Ilhéus, sobretudo nas lutas inseridas nas personagens comunistas que tentam se organizar a fim de lograr melhores condições de vida para

o menos favorecidos, além de tecer inúmeras críticas contra o capitalismo internacional que, inevitavelmente, se instaura no local, convertendo os hegemônicos coroneis e fazendeiros em vítimas da ambição imperialista. Estes, por sua vez, só o foram devido à grande ganância e ostentação da suposta infinita riqueza das suas produções. Assim, o discurso autoral jorgeamadiano lembra o que Michel Foucault denomina como influência discursiva do autor ao dizer que “o autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 2009, p.28). Dessa forma, pode-se perceber que o engenho discursivo de uma obra tão propagada fez com que a cultura da referida região fosse conhecida como uma cultura de valores relativos.

É importante salientar que a formação cultural de uma região depende em muito dos produtos culturais que a ratificam, isso significa que tal localidade pode ser propagada a partir dos discursos formatados e estruturados através das experiências exteriores a eles que dialogam com outros e pode conquistar um espaço mais abrangente no que diz respeito ao lugar do regional no global, pois, segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999):

O discurso regionalista não é emitido, a partir de uma região objetivamente exterior a si, é na sua própria locução que esta região é encenada, produzida e pressuposta. Ela é parte da topografia do discurso, de uma instituição. Todo discurso precisa medir e demarcar um espaço de onde se enuncia. Antes de inventar o regionalismo, as regiões são produtos deste discurso. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p.23/24)

Assim, pode-se sinalizar que neste breve estudo explora-se a temática do estabelecimento paulatino de uma nova forma de dizer e ler a região Sul-baiana, a qual abre novos caminhos para novas formas de

sentir e conhecer tudo aquilo que, por vezes, o imaginário jorgeamadiano configurou, através de um possível discurso esquerdista, em traços identitários dotados de um determinismo ora camuflado ora abertamente evidenciado em falas dos personagens tipificados ou na sagacidade onisciente do narrador, como a diferença de visão sobre a terra entre ricos e pobres, em que os ricos a estimava como uma terra boa, que dela emanava o fruto que lhe valeria como ouro, ao passo que o pobre trabalhador a interpretava como uma terra ruim, onde trabalhadores dignos morriam sem depois ter nenhuma importância para aqueles a quem dedicaram a vida inteira: “ Terra ruim, pensa o negro Florindo. É por isso que ele vai embora com o Varapau. Terra onde um homem morre estupefocado e não tem quem reze na sentinela pela sua salvação” (AMADO, 1999, p. 172). Fica, então, evidente que existe uma dicotomia de perspectivas quanto ao tratamento sentimental que justifica a estadia dos indivíduos na região, a qual em Terras do sem-fim é interpretada como um lugar semelhante a um ‘elo perdido’ que todos para lá se destinavam em busca da realização dos grandes sonhos.

No terceiro capítulo de *São Jorge dos Ilhéus*, a trama articulada pela organização dos comerciantes da cidade retoma os costumes dos grandes ‘caxixes’ feitos pelos coronéis, uma vez que para ter de fato respeito e reconhecimento naquele local era preciso, de fato, serem os donos da terra, logo, surge a idéia do golpe perfeito, aludindo, assim, que com as mudanças ocorridas pelo tempo a forma de se lutar em favor da posse das terras também mudaram, contudo, paradoxalmente, os costumes eram os mesmos, os de saciar a voracidade da ambição:

Carlos se apaixonava por aquelas histórias, era a mesma sedução dos livros de Júlio Verne lidos na infância. Desde rapazinho que a imagem das terras negras do cacau, rubras de sangue, ocupava um lugar na sua imaginação. Hoje sabia que

o revólver e a repetição, o capanga e o incêndio, já não adiantavam para a conquista dessas terras. Não eram mais terras de ninguém, matas das asombrações, virgens do contacto humano. Agora eram roças de cacau, limitadas por cercas de arame farpado, registradas em cartórios, com títulos de posse da terra. Eram terras que tinham dono, coronéis ricos e poderosos, donos dos eleitores, das casas de Ilhéus, dos postos governamentais, das estradas de rodagem, dos automóveis de luxo. Eram os donos de Ilhéus, porque eram os donos da terra...

[...]

A terra... Sem ela nada adiantava, nem os grandes escritórios nem as grandes transações com Nova York e Berlim. Quem eram eles, exportadores? Que era ela, Julieta tão diversa das mulheres dali? Eram adventícios, não tinham raízes, não estavam firmes na terra do cacau. Só a posse da terra os faria senhores, definitivamente grapiúnas, donos de Ilhéus. (AMADO, 1999, p. 159/161)

A alta dos preços do cacau no período de quatro anos, na narrativa, forjou comportamentos, costumes e ações nunca dantes vistos naquela terra, produzindo um escândalo atrás do outro, fazendo que homens e mulheres perdessem a cabeça, famílias perdessem a responsabilidade e o respeito, conflitando entre si, mulheres perdendo o pudor e outras vezes sendo abandonadas por seus maridos, extravagâncias de coroneis e de pequenos produtores, instaurando a ilusória sensação de eterna pujança, a qual pode ser interpretada como um dos traços culturais metafóricos da região na atualidade, uma vez que hoje a região encontra-se empobrecida, sobretudo depois das pragas que destruíram lavouras inteiras de cacau, forçando os latifúndios a mudarem de ramo.

As consequências dos gastos e a ignorância econômica dos indivíduos, que lucraram com alta nos anos de pujança, é latente na narrativa, podendo ser compreendidas como um presságio daquilo que brevemente aconteceria:

Houve, com a alta, uma febre de construção não só em Ilhéus, como em Itabuna, em Pirangi, em Palestina e em Guaraci, nas cidades e nos povoados. Terreno passou a valer uma fortuna, mais caro só mesmo no Rio de Janeiro. [...]

Os coronéis se encontraram, de repente, com maços de dinheiro na mão e não sabiam o que fazer dele. [...] Jogavam nos cabarés, roleta, bacará, campista, mas, como isso não bastasse, jogaram na Bolsa. Era um jogo excitante e eles jogaram muito, com aquela impávida coragem que sempre lhes fora característica e com uma impávida ignorância também. Não entendiam nada daquele jogo, mas o encontraram digno deles e da época que atravessavam. (AMADO, 1999, p. 192)

Diante disso, é possível notar que a cultura cacaueteira forjou costumes, práticas, ações coletivas que configuraram uma identidade marcada pelas práticas oriundas de uma economia instável, representando um local tomado pelo pensamento de poder, riqueza perpétua e ambição, no entanto tais ideologias foram provocadoras da ruína local.

5. CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS

Nessa mesma perspectiva dicotômica, entre o mito perpassado por narrativas e a realidade vivenciada *in loco*, pode-se observar que a região sul-baiana sofre um deslocamento identitário que, dada a tenacidade e vigência, começa despertar o interesse daqueles que discutem a questão da identidade, se compreendida na perspectiva de Stuart Hall (2006, p. 7) de que “[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”. Assim, cabe salientar que, por compor um arcabouço literário legitimado e/ou canonizado, as obras jorgeamadianas ajudaram a configurar e propagar uma identidade cultural desta região que até hoje imbrica a imaginação dos leitores que, ao se reportarem na

viagem da leitura, acreditam que os traços culturais, configurados pela geração cacauceira e propagados por Jorge Amado, ainda são os mesmos, levando-os a crer que se para lá forem, encontrarão exatamente quase tudo que foi salientado nas obras em questão, assim como acentua Maria de Lourdes Netto Simões (2009, p.3) ao dizer que “o efeito da literatura sobre o seu leitor pode ser suscitarador do interesse pela cultura local e provocador de viagem, promovendo o trânsito do espaço ficcional ao espaço real [...]”.

O “pobre mundo rico” da região cacauceira perde suas terras para os grandes representantes do capitalismo mundial, os exportadores estrangeiros, os quais não pensavam em considerar absolutamente nada nem ninguém que tinha conhecido e convivido, mas sim os grandes lucros que a posse, a produção e exportação do fruto de ouro lhes trariam, graças à força da sua ambição. Assim, a região passa aos novos donos da terra, que, movidos pelos mesmos ideais dos antigos donos, conquistam o seu espaço, dando lugar a novas formas de manifestações e costumes que mais adiante também irão fazer parte do círculo de representações da cultura local, a qual agora é passiva da possibilidade de uma relação dialógica entre as dicotomias que representam a pirâmide social Sul-baiana, sobretudo, quando a literatura perpassa pelos meios de comunicação de massa. Se for considerada a assertiva de que a literatura é um veículo de suma importância para o (re)conhecimento e propagação de uma cultura, pode-se observar que essa mesma cultura só é reconhecida como tal se legitimada por uma hegemonia, fato que os novos estudos culturais buscam lograr um contra-senso ao “privilegiar métodos de pesquisa capazes de apreender o mais perfeitamente possível as vidas comuns: etnografia, história oral, pesquisa em escritos que dêem a ver o popular [...] e não apenas a gesta dos poderosos” (MATTELART & ARMAND, 2004, p. 72).

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

Dessa forma, é preciso observar, agora, como estão sendo representados na literatura os novos traços culturais da região sul-baiana, sobretudo os das manifestações populares, que poderão ser tão importantes na configuração da identidade regional, ora deslocada, como fora aquela outra propagada pelo célebre romancista Jorge Amado, a qual segue se dissipando com o passar do tempo, se contrastada com a situação real do(s) objeto(s) do seu imaginário, na esperança de que as produções contemporâneas locais auxiliarão a compreensão do universo dos indivíduos locais inseridos nas práticas econômico-sociais contemporâneas. E, assim como dantes, continuar provocando nos leitores o desejo de se tornarem leitores-turistas ou vice-versa através da recepção das leituras das obras literárias regionais dotadas de traços culturais contemporâneos.

REFERÊNCIAS

ADONIAS FILHO. **Sul da Bahia – chão de cacau: uma civilização regional**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

ALBUQUERQUE JR. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

AMADO, Jorge. **Terras do sem-fim**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

AMADO, Jorge. **São Jorge dos Ilhéus**. 52ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**. Salvador: Prefeitura de Salvador/Secretaria Municipal de Educação e Cultura; Governo da Bahia/Secretaria de Cultura, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France**, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. [Trad. De Laura Fraga de Almeida Sampaio]. 18ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

HABERMAS, Jürgen. Modernidade - um projeto inacabado. *In*: ARANTES, Otilia B. F., Paulo E. **Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas e duas conferências de Jürgen Habermas**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

BOLLE, Willi, **Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

SIDEL, Roberto. Crítica cultural, crítica social e debate acadêmico e intelectual. *In*: LEITÃO, Cláudio C.; SILVA, Marcelino R. da. (Org.). **Edição temática: fronteiras do contemporâneo**. Recorte. Revista de Linguagem, Cultura e

III WEBINÁRIO ESTUDOS AMADIANOS

Discurso. Três corações: PPGL/UNINCOR, ano 5, v.9, jul./dez. 2008. [online]. Disponível em: http://www.unincor.br/recorte/artigos/edicao9/9_artigo-roberto.html.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. **Literatura, patrimônio cultural e produto turístico**. Disponível em: <http://www.uesc.br/icer/artigos/ticaliteratura-patrimonio.htm> Acesso em: 17/03/2009.

ORGANIZADORES

Filismina Fernandes Saraiva

Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens PPGEL - UNEB (2021). Possui Mestrado em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (2012), Especialização em Língua, Literatura e Identidade Cultural (2009) e graduação em Letras pela Universidade do Estado da Bahia (2008). Professora Assistente da Universidade do Estado da Bahia DCHT XXIII. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura baiana e afro-brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: autores baianos considerados marginais, literatura e cultura afro-brasileira, Vasconcelos Maia, Mestre Didi, memória, identidade e sabedoria ancestral.

Gildecil de Oliveira Leite

Doutor em Difusão do Conhecimento, Mestre em Letras pela UFBA (Universidade Federal da Bahia) e Especialista em Educação pela Faculdade Monte Negro. Professor Adjunto da UNEB (Universidade do Estado da Bahia) é membro permanente do Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagem (PPGEL – UNEB); do Mestrado Profissional em Educação de Jovens e Adultos (MPEJA – UNEB) e Editor da Revista RIEJA. É Sócio do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB), líder do Grupo de Pesquisa Crítica Literária e Identidade Cultural (CLIC), escreve crônicas e artigos de opinião em blogs e jornais de grande circulação.

Thiago Martins Caldas Prado

Professor Titular da Universidade do Estado da Bahia e Membro Correspondente da Academia de Letras de Aracaju, Thiago Martins Prado é pós-doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio (2019), doutor em Letras pela UFBA (2011), possui mestrado em Letras pela UFBA (2005), especialista em Linguística Aplicada pela FSG (2021) e graduou-se em Letras Vernáculas (licenciatura e bacharelado) pela UFBA (2002). Integra a equipe de permanentes do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL-Uneb) e do Programa de Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento (DMMDC-UFBA/UNEB/IFBA/UEFS/LNCC/SENAI-CIMATEC), compõe a equipe de professores do Curso de Letras do DCHT XXIII no Campus de Seabra-Uneb. É membro titular do Comitê Institucional de Iniciação Científica da Uneb, responsável pela Área de Letras, Linguística e Artes. Como poeta, autor de *A inutilidade das (p)arcas* (FUNCEB, 2002) e de *A reutilização das pedras* (Editora UFS, 2010); como estudioso da área de Linguagens, autor de *Utopia política, vanguarda e ritual: linguagem e temporalidade na poesia de Mário Jorge* (Editora UFS, 2008), de *Deus morto, Deus posto: o sagrado e a sexualidade na poesia de Araripe Coutinho* (Editora UFS, 2014) e *A crise de 2008 sob uma perspectiva da linguagem* (Quarteto Editora, 2021). Coordenou a pesquisa *Análise dos Descritores da Prova Brasil* (2010) e coordenou a atividade de extensão *Avaliação Diagnóstica em Língua Portuguesa* (2013-2014). Coordenou a pesquisa *O Romance de Palahniuk como Narrativa Alegórica da Crise Econômica Contemporânea* (2014-2016), a pesquisa *Análise da Personagem Polônio em William Shakespeare e em John Updike* (2014-2016). Atualmente, desenvolve a pesquisa *Estratégias literárias em discursos contemporâneos sobre crise, cujo subprojeto O Recurso Topológico na Construção de Efeitos de Verda-*

de em Narrativas da Crise Econômica de 2008 é financiado pelo Edital Universal 018/2021 do CNPq/MCTI/FNDCT (Processo: 405218/2021-4). Líder do Grupo de Pesquisa Estudos Interdisciplinares sobre Contemporaneidade (EIcon).

AUTORES

Alex Pereira de Araújo

Escritor marginal e poeta negro é Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade pela UESB (com bolsa da CAPES e bolsa do PDSE-CAPES na Sorbonne Nouvelle - França) com graduação em Letras Português com Francês (1995-2000) e Mestrado em Letras: Linguagens e Representações (2009-2011), ambos pela UESC. Atualmente, faz parte do grupo de Pesquisa em Linguagens, Poder e Contemporaneidade, e é conselheiro do CACS/Fundeb (Itabuna-BA) e do Conselho Estratégico Social da UFSB.

Aline Santos de Brito Nascimento

Doutora em Letras – Literatura pela UFES (Universidade Federal do Espírito Santo), Mestre em Cultura e Turismo, Especialista em Literaturas de Língua Portuguesa e Licenciada em Letras pela UESC (Universidade Estadual de Santa Cruz). Professora Adjunta da UNEB (Universidade do Estado da Bahia). É membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL – UNEB). É pesquisadora do GEVONC (Grupo de Estudos em Vida e Obra de Negros e Negras na Contemporaneidade).

Brenda Viana Feitosa

Mestranda do PPGEL (Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagem) da UNEB (Universidade do Estado da Bahia). Graduado em Letras Vernáculas a e suas respectivas literaturas pelo departamento de Ciências Humanas do Campus I da UNEB. E-mail: brenda_feitosa@hotmail.com

Caio Matheus de Jesus Pinheiro

Mestrando do PPGEL (Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagem) da UNEB (Universidade do Estado da Bahia). Graduado em Letras, Língua Inglesa e suas respectivas literaturas pelo departamento de Ciências Humanas do Campus V da UNEB. E-mail: caio_matheus.15@hotmail.com

Charles A. Perrone

Professor Titular Emérito de Português e Literatura e Cultura Luso-Brasileira, Universidade da Flórida.

Cyro de Mattos

É autor de 62 livros pessoais, de diversos gêneros. Premiado no Brasil, Portugal, Itália e México. Traduzido e publicado nos Estados Unidos, Alemanha, França, Espanha, Dinamarca, Rússia e Itália. Membro da Academia de Letras da Bahia.

Denise Dias

Graduada em Letras em 1991 pela Universidade Federal de Goiás em língua Portuguesa / Frances. Bacharel em Direito no ano de 1991 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 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. Finalizou estágio pós doutoral, em 2020, sob supervisão da professora Doutora Lícia

de Sousa na 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. Pesquisa sobre os temas nos seguintes temas: aprendizagem, ensino, identidade, Jorge Amado, identidade, hibridismo, romance neopicaresco, letramento.

Evandro José dos Santos Neto

Doutor em Literatura Brasileira e mestre em Letras pela USP (Universidade de São Paulo). Ator, integra o coletivo teatral TEATRO KAUS, com sede na cidade de São Paulo. É professor de Literatura e de Teatro na educação básica. E-mail: evandro.neto@usp.br.

Fábio Rodrigo Penna

Doutor em Literatura Brasileira pela UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), com período sanduíche na ERIMIT (Équipe de Recherche Interlangue: Mémoires, Identités, Territoires), em Université Rennes II, Mestre em Relações Etnicorraciais pelo CEFET/RJ (Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca), Especialista em Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Professor do Instituto Federal Fluminense. Atuou na Coordenação da Pós-graduação em Cultura, Patrimônio e Educação (IFF Campus Santo Antônio de Pádua). Coordenador do ETHNOIFF e colaborador do NEABI Pádua. Professor colaborador do PVNC (Pré-Vestibular para Negros e Carentes / Duque de Caxias). É adifá no Axé Obá Igbô Igbomina Malê.

Filismina Fernandes Saraiva

Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens PPGEL - UNEB (2021). Possui Mestrado em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (2012), Especialização em Língua, Literatura e Identidade Cultural (2009) e graduação em Letras pela Universidade do Estado da Bahia (2008). Professora Assistente da Universidade do Estado da Bahia DCHT XXIII. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura baiana e afro-brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: autores baianos considerados marginais, literatura e cultura afro-brasileira, Vasconcelos Maia, Mestre Didi, memória, identidade e sabedoria ancestral.

Gildecil de Oliveira Leite

Doutor em Difusão do Conhecimento, Mestre em Letras pela UFBA (Universidade Federal da Bahia) e Especialista em Educação pela Faculdade Monte Negro. Professor Adjunto da UNEB (Universidade do Estado da Bahia) é membro permanente do Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagem (PPGEL – UNEB); do Mestrado Profissional em Educação de Jovens e Adultos (MPEJA – UNEB) e Editor da Revista RIEJA. É Sócio do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB), líder do Grupo de Pesquisa Crítica Literária e Identidade Cultural (CLIC), escreve crônicas e artigos de opinião em blogs e jornais de grande circulação.

Gilfrancisco

Jornalista, Escritor e professor, Doutor Honoris Causa, título outorgado pela Universidade Federal de Sergipe -UFS.

Guilherme Barbosa Filho

Licenciando em Letras pelo Instituto Federal do Espírito Santo (IFES), em Vitória. Especialista em Literatura Contemporânea pela Faculdade de Educação São Luís (FESL) e bacharel em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), fora nesta mesma Instituição que obteve o título de mestre no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura com pesquisa comparatista acerca de *Jubiabá*, de Jorge Amado, e *El juguete rabioso*, primeiro romance de Roberto Arlt. Também contribuiu com a tradução de contos deste autor argentino na Revista Literária em Tradução (n.t.).

Heloísa Prazeres

Professora adjunta, aposentada pela UFBA. Cumpriu o doutorado na University of Cincinnati, OH, Estados Unidos. Natural de Itabuna, poeta, ensaísta e pesquisadora, desenvolve sua escrita principalmente no gênero lírico. Foi titular e pesquisadora da Universidade Salvador (UNIFACS) e coordenou o Núcleo de Referência Cultural da Fundação Cultural do Estado da Bahia (2004 -2007). Heloísa Prazeres possui vasta produção acadêmica, com artigos publicados em diversas revistas especializadas. Obra principal: *Temas e Teimas em narrativas baianas do centro-sul* (2000), *Pequena história, poemas selecionados* (2014), *Casa onde habitamos, poemas* (2016), *Arcos de sentidos, literatura, tradução e memória cultural* (2018), *Tenda acesa, poemas* (2020) e *A vigília dos peixes, poemas* (2021). Desde julho de 2021 Heloísa Prazeres ocupa a Cadeira nº 26, na Academia de Letras da Bahia. Membro recém-eleita, da Academia de Letras de Itabuna, ALITA.

Jean Araújo

É doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Autor do livro *Negra, mas limpinha: urbanização e controle social em Salvador-Bahia-Brasil* (2015). Coorganizador dos livros *Poéticas de SerTão: diálogos literários em sala de aula* (2020) e *Literatura em*

Pandemia: epos-cronos e estações Brasil (2021). Atualmente é professor da Educação Básica, atuando no Ensino Fundamental II e Ensino Médio em Santo Estêvão/BA.

João Paulo Ferreira dos Santos

Doutor e Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB), Especialista em Educação em Linguagens nas Escolas do Campo pela mesma Universidade e Graduado em Letras pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Atualmente, leciona aulas de Literatura Brasileira na Educação Básica (SEED/DF) e na UnB (professor voluntário). Ademais, participa dos grupos de pesquisas **Literatura e Modernidade Periférica** (PosLit/UnB) e **Literatura e Educação** (UFES) e atua como Parecerista *Ad hoc* em Periódicos nacionais vinculados à Programas de Pós-graduação de universidades públicas e privadas.

José Otávio Monteiro Badaró Santos

Doutorando do Programa de Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Graduado em Comunicação Social - Jornalismo, com Especialização em Literatura Brasileira, Formação do Cânone e Contrapontos Críticos - Universidade do Estado da Bahia (UNEB) com Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS) na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). José Otávio Badaró, nome artístico Juca Badaró, é cineasta, jornalista e pesquisador.

Juciene Silva de Souza Nascimento

Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Campus X).

Marcelo Moreira

Possui graduação em Letras Vernáculas e Orientais pela Universidade de São Paulo (USP), mestrado em Filologia e Língua Portuguesa e doutorado em Literatura Brasileira pela mesma Universidade. Atualmente é professor pleno da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Desenvolve pesquisa sobre teorias da edição, com ênfase na história e crítica de métodos editoriais dos séculos XIX e XX, como os de Karl Lachmann e de Joseph Bédier.

Márcia Rios da Silva

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal da Bahia (1982), mestrado em Letras e Linguística pela UFBA (1992) e doutorado em Letras pela UFBA (2002). Professora titular da Universidade do Estado da Bahia, ministra as disciplinas Teoria da Literatura e Literatura Infante-Juvenil no curso de Letras V. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens/PPGEL. Atuou como coordenadora do PPGEL no período de 2006-2010 e 2016-2020. Coordenou, como membro da equipe Associada (PPGEL/UNEB), o Projeto Capes/PROCAD Escritas contemporâneas: desafios teórico-críticos (2014-2019), uma parceria com a PUC-Rio, instituição promotora, UEFS e PUC-Goiás, associadas. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária e estudos da cultura, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, cultura e identidade, literatura e escola, literatura infantil, biografia e recepção. Em 2006, publicou o livro *O rumor das cartas: um estudo da recepção de Jorge Amado* pela EDUFBA, destacando-se uma publicação regular de artigos científicos em periódicos qualificados.

Marcos Aurélio Santos Souza

Professor Titular da área de Linguagem, do Departamento de Educação e do PPGEL - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, UNEB, campus I, Salvador. Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz (1998), mestrado em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana, UEFS (2002) e doutorado em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia, UFBA (2010). Desenvolve pesquisas nas áreas de literatura brasileira, literatura e educação, música e performance afro-brasileiras, atuando na pesquisa e extensão com os seguintes temas: estudos culturais, identidade nacional e produção artística negra e diaspórica. Lidera o grupo de pesquisa PLIM, Performance, Literatura e Música Negras e coordena o projeto de pesquisa Performance, Literatura e Música Negras na sala de aula. Faz parte do grupo de pesquisa Estudos de produção e recepção em culturas e linguagens, no qual desenvolveu a pesquisa Imagens da nacionalidade: narrativas de Alúcio de Azevedo e Lima Barreto, já concluída. Escreveu o livro *Narrativas da mestiçagem* (Editora da UESB, 2012).

Marcus Vinicius Santana Lima Almeida

Doutor em História pela Universidade Federal de Pernambuco, Mestre em História Social pela Universidade Severino Sombra/ Universidade do Porto e Licenciado em História pela Universidade Regional do Cariri. É Professor Adjunto da Universidade Federal do Vale do São Francisco, vinculado ao curso de Arqueologia e Preservação Patrimonial e ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia. Desenvolve pesquisas nas áreas de História e Narrativas e História e Patrimônio Cultural.

Maria Angélica Rocha Fernandes

Natural de Caculé-Bahia é Doutora em Educação - UFRJ; Professora Assistente de Literatura da UNEB - Brumado-BA e Professora da educação Básica (SEC/BA), em Caculé-BA, Mestre (UEFS) e Especialista (UESB) em Literaturas, Graduada em Letras (UNEB) e em Arte R2 (FAERPI). Participa do grupo de pesquisa: CINEAD/LECAV, com a Professora Dr^a Adriana Fresquet. Publicou dois livros, artigos, capítulos em periódicos, contos e poesias em coletâneas. Membro da AILB (Academia Internacional de Literatura Brasileira), cadeira de nº 292. Membro da Confraria Poética Feminina e do Grupo Mulherio das Letras da Bahia.

Maria de Lourdes Netto Simões (Tica Simões)

Doutora em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa, Portugal. Pela mesma universidade portuguesa é pós-doutora em Literatura Portuguesa Contemporânea e, também, pós-doutora em Literatura Comparada e Turismo Cultural, com pesquisa realizada na República Tcheca e em Moçambique. Professora Titular no Departamento de Letras e Artes, da Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC, é agora aposentada. Foi Diretora de Cultura da Prefeitura de Itabuna, 1983 – 1984. Pró-reitora de Pesquisa e Pós-Graduação na Universidade Estadual de Santa Cruz (1996-2000). Conselheira Estadual de Cultura do Estado da Bahia (2011-2013); Assessora Técnica da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, FAPESB (2003 - 2006), Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq (1996 – 2010), período quando criou e coordenou o grupo de pesquisa Identidade Cultural e Expressões regionais - ICER. Consultora ad-hoc da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES. É Comendadora da Ordem do Ensino Público (outorgada pela presidência da república de Portugal), Comendadora do Mérito de São Jorge dos Ilhéus (Bahia, Brasil). Ocupa a cadeira 31 da Academia de Letras de Itabuna – ALITA. Tem produção científica com livros, artigos e documentários na sua área de atuação; em auto-fic-

ção, publicou *A casinha-que-anda* em uma aventura inesquecível que, em 2009, lhe valeu bolsa FUNARTE de criação literária. Atualmente é consultora para assuntos literários e culturais, inclusive os relacionados a fluxo turístico.

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 a educação, avaliação da aprendizagem, direitos humanos, gênero, identidade, cidades, produção do espaço urbano.

Maria Raimunda Oliveira de Carvalho

Professora da rede pública municipal de Canudos e da rede privada no Centro Educacional Cardoso Gama. Graduada em Pedagogia pela UNEB, pós graduada em Gestão Escolar. Mestranda em Estudo da Linguagem pelo PPGEL. Atualmente atua com Coordenadora Técnico Pedagógica pela Secretaria Municipal de Educação de Canudos, é presidente do Conselho Municipal de Educação de Canudos, presidente

do Fórum Municipal de Educação de Canudos e membro do Conselho Municipal da Criança e do Adolescente. É membro do Grupo de Estudos Canudos, Memórias e Outros Sertões, onde desenvolve trabalhos de estudos e pesquisa sobre a História de Canudos. É Coordenadora do polo Canudos da Unidade de Ensino de Feira de Santana - UNEF. Atua como membro das comissões da Busca Ativa, DCRC, PPP da medidas Sócio Educativas/CMDCA e do Programa Canudos Vivo.

Nerivaldo Alves Araújo

Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA/2015). Mestre em Estudo de Linguagens pela Universidade do Estado da Bahia (Uneb/2010). Especialista em Planejamento e Práticas de Ensino (Faculdades Montenegro/2000), também em Planejamento e Gestão de Sistemas de Educação a Distância (Uneb/2005). Graduado em Letras pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB/1998). Professor Adjunto da Universidade do Estado da Bahia - DCH - Campus I - Uneb, onde também integra o quadro de docentes permanentes do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL/Uneb, DCH I), exercendo, atualmente, a função de Coordenador de Colegiado do respectivo Programa. Desenvolve estudos, pesquisas e orientações na área de literatura, cultura popular e afrodescendente, buscando enfatizar nos mais diversos gêneros do texto literário (incluindo as narrativas e poesia oral) as representações das identidades culturais, os aspectos sócio-históricos e a pluralidade das culturas retratadas por meio dessa diversidade de textos literários, tanto em língua portuguesa como em língua espanhola.

Odílio da Silva Santos

Mestre em Gestão e Tecnologias Aplicadas a Educação (UNEB). Analista Universitário na Universidade do Estado da Bahia. Membro do grupo de pesquisa Educação, Universidade e Região e do grupo de pesquisa Crítica Literária e Identidade Cultural. E-mail: ossantos@uneb.br.

Oton Magno Santana dos Santos

Professor credenciado ao Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) da Universidade do Estado da Bahia, Campus I, Salvador – Bahia – Brasil. E-mail: otonmagno@gmail.com.

Paula Sperb

Tem estágio pós-doutoral em Letras na UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). É doutora em Letras pela UCS (Universidade de Caxias do Sul), onde defendeu a tese “A recepção de Jorge Amado nas páginas do New York Times”. É mestra pela mesma universidade em Letras, Cultura e Regionalidade, escrevendo a dissertação “Mestiçagem e teorias raciais em ‘Tenda dos Milagres’ de Jorge Amado”. É jornalista formada pela PUCRS (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul) e licenciada em Letras – Português e Espanhol, pela Universidade Cruzeiro do Sul. Atua como crítica literária, colaborando com veículos de imprensa como Folha de S. Paulo, Quatro Cinco Um, Valor Econômico e O Globo.

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 Universidade Federal Fluminense (UFF) e especialista em Literatura, memória cultural e sociedade pelo Instituto Federal Fluminense (IFF). Professor da Educação básica de Língua portuguesa na rede municipal de Rio das Ostras-RJ e na rede privada do município de Macaé-RJ. Contato: dorneles.pedro@hotmail.com

Poliana Pereira Dantas

Possui Graduação em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia-UNEB, Campus VI (2009). Especialização em Ensino de Língua Portuguesa pela Universidade Candido Mendes - UCAM (2014). Mestrado em Estudo de Linguagens pela Universidade do Estado da Bahia - UNEB, Campus I (2016) com período sanduíche no Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-RIO através do PROCAD/CAPES (2015) e-mail: poliuneb@gmail.com.

Rebeca Fabiana Ferreira da Silva Santos

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) da Universidade do Estado da Bahia, Campus I, Salvador – Bahia – Brasil. E-mail: rebeca.ff.ss@gmail.com.

Rita Oliveiri-Godet

Doutora em Teoria literária e literatura comparada pela USP, pós-doutora em literatura comparada pela *Université Paris 10*. Professora Emérita de literatura brasileira da *Université Rennes 2* e membro honorário do *Institut Universitaire de France* (laureada em 2013, com o projeto de pesquisa *Ecrire les Amériques: altérité amérindienne et topologie imaginaire de l'espace américain*). Membro da equipe ERIMIT-*Equipe de Recherches Interlangues "Mémoires, Territoires et Identités"* e do GT "Relações literárias interamericanas" da ANPOLL. Pesquisadora associada do PRINT-UFF-Letras. Professora convidada da *Université Bordeaux 3*, da UEFS-Bahia, da Universidade Federal Fluminense, da *Université du Québec à Montréal*. Membro Correspondente da Academia de Letras da Bahia.

Tatiane Almeida Ferreira

Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É Mestra em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Especialista em Teoria da Literatura e Produção Textual, especialista em Metodologia do Ensino, Neuropsicopedagogia e Educação Especial e Inclusiva. Graduada em Letras Vernáculas pela UEFS. É avaliadora de Revista Acadêmica, concursada pela rede pública de ensino do Município de Feira de Santana- Ba. É professora do Centro Universitário da Faculdade de Tecnologia e Ciências (UNIFTC- Campus Feira de Santana- BA).

Tiziana Tonon

Licenciada em Letras e Mestra em Antropologia cultural pela Università degli Studi di Genova, com uma tese sobre as práticas divinatórias e o sacrifício no Candomblé da Bahia. Desde o ano 1999, tem se dedicado à tradução e ao ensino. É sócia e responsável pela tradução editorial da Associazione Nazionale Italiana Traduttori e Interpreti (ANITI). É egbomi no terreiro Ilé Axê Alaquetu Airá em Arborio (Vercelli- Itália). Desde 2022 é integrante do Grupo de Pesquisa Crítica Literária e Identidade Cultural (CLIC). Abriu e gerencia, junto com a Fundação Casa de Jorge Amado, a página do Facebook dedicada a Jorge Amado.

Este livro foi produzido no ano de 2022 pela
Portuário Atelier Editorial



Neste brevíssimo ato de entrega desta obra coletiva, vale ressaltar a estreita ligação deste livro com os projetos “III Webinário Estudos Amadianos”, “Xangô, a corte de orixás, inquices e vodus: experiências poéticas e narrativas” e “Baianidades: literatura, identidade, memória, história”, todos em suas dimensões de ensino, pesquisa e extensão sediados na UNEB.

